

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění
Dějiny výtvarného umění – obecná teorie a dějiny umění a kultury

Petr Šámal

Výzdoba pražské obytné budovy
od šedesátých let 19. století do první světové války

Decoration of Prague Residential Buildings
from the sixties of the 19th Century until World War I

Disertační práce

vedoucí práce: Prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

2015

Abstract

Dissertation work called Decoration of Prague residential buildings from the sixties of the 19th century until World War I is devoted to sculptures and paintings of buildings, primarily serving for residential purposes. Residential aspect in this work is chosen to express difference from public buildings. City of Prague was chosen as a place of studied buildings not just only in its contemporary range, but in the sense of later "Great Prague". The period of the time covered in this work shows Prague intensely connected through cultural, social and artistic sense. Sculptures and paintings were the key elements for public buildings in the era of Historicism, Art Nouveau and Modernism. There were two essential meanings – ornaments and its richness represented the quality of the builder, as well as its content and symbolism expressed ideas, meaning and message of the building or its institution. The sculptures and paintings to a significant extent were developed not only in public buildings but also in private, ie. entirely residential. Also, these buildings contained their messages in the ornaments. Dissertation focuses exclusively on the part of the building where the ornaments included semantic component. It was either intended to be "read" by the audience, or contained meaning so individual in relation to the private purchaser of the buildings, that uninitiated viewer could not reveal them without knowing the specific context. In many respects the strategy of the building ornaments were identical to those that were manifested in public architecture, on the other way around, they differed.

In the first part of work there has been outlined the development of painting and sculpture ornaments in the Prague area. Furthermore it monitors the gradual penetration of figurative motifs into the residential architecture of the sixties of the 19th century, whose main bearer was the sculpture made from clay. From the sixties to the seventies of the 19th century in Prague and its surroundings, the group of outstanding private buildings like villa and palace type has grown there. Their contract owners belonged to the social elite and business leaders. The level and modalities of their decoration in general has created a high standard for the ornaments of residential buildings in Prague.

For the decoration of residential buildings in terraced houses, ie. mostly rental houses, was a key period the seventies of the 19th century, this era has created its excellent and model examples. By that time the main iconographic decorations area has been formulated such as: statements of historical circumstances of place where the building stands, expressing circumstances associated with the owner and representation of nationalism.

The final chapter deals with the peak period of the wealth of decoration of Prague's residential development. The decor buildings strikingly manifest two basic tendencies: on one hand, the repeated use of the same decorative elements of various buildings, on the other hand, the creation of individual decorative elements, both the art and content.

For the period of culmination of ornamentation of buildings it is characteristic that these two trends were mutually intertwined. Efforts on the involvement of semantic elements in the decoration completely did not hide the development of Art Nouveau decoration, nor the entrance of modern architecture. For this era it is characterized by blending the new with the old, tradition and modernity, both in the architecture itself, and in its decoration, where the Prague's famous *genius loci* significantly participated.

Poděkování

Děkuji svému dlouholetému školiteli, profesoru Romanu Prahlovi, který mi poskytl cenné rady a podněty pro tento výzkum i pro mé předchozí studentské a odborné práce. Jemu zároveň děkuji za inspirování na samém počátku mých studií, které mě přivedlo ke zkoumání českého výtvarného umění 19. století.

Obsah

1. Úvod	1
1.1 Chronologické vymezení práce	1
1.2 Místopisné vymezení práce	2
1.3 Pojem obytné budovy	3
1.4 Vymezení pojmu „výzdoba“ a metody práce	4
1.5 Vývoj zájmu o dané téma v bádání a literatuře	6
1.6 Cíle výzkumu	8
2. Počátky symbolické a figurální zdobnosti pražských domů v době nástupu novorenesance a její předstupně.....	10
2.1 Tradice výzdoby pražských domů v 19. století	10
2.1.1 Interiérová malířská dekorace	10
2.1.2 Plastika ve výzdobě fasád.....	17
2.2 Terakotová plastika: hlavní nositel figurální zdobnosti pražských domů v počátcích éry historismů	20
2.3 Počátky výtvarné kultury pražské předměstské vily	27
3. Exkluzivní solitéry: výzdoba městských a předměstských staveb společenské elity	34
3.1 Specifika výzdoby pražských soukromých staveb v sedmdesátých letech 19. století	34
3.2 Interiéry Thunovského paláce	35
3.3 Schebkův palác a jeho „přechůdci“	38
3.4 Poznámky k dekoraci vilových staveb pražského předměstí	46
4. Vzestup výtvarné kultury řadové zástavby	51
4.1 Rozvoj plastického dekoru pražských domů v sedmdesátých letech 19. století a počátky jejich objednatelské ikonografie	51
4.2 Josef Václav Myslbek a figurální sochařství ve výzdobě pražských domů sedmdesátých let 19. století.....	60
4.3 Plastika a malířství pod jednou střechou: zakladatelský význam domů Antonína Wiehla a Jana Zeyera	66
4.4 Počátky sgrafita v pražských ulicích	74
5. Platforma umění nebo prefabrikace? Výzdoba pražského obytného domu od osmdesátých let 19. století do první světové války.....	79
5.1 Malířství ve výzdobě pražských domů a česká novorenesance	79
5.2 Námětové okruhy ve výzdobě pražských domů.....	82
5.2.1. Rozvoj objednatelské ikonografie	82
5.2.2. Ikonografie místa.....	88
5.2.3 Portrétní plastika na domovních průčelích a výzdoba domu jako politikum	94
5.3 Problém výzdobné prefabrikace a otázky praxe sochařských závodů	105
5.4 Otázky autorství a podílu zúčastněných stran na architektonické výzdobě	119
5.5 Špachtle místo dláta: dobové postoje k výzdobě pražských domů	121
5.6 Poznámky k výzdobě pražských obytných staveb secese a moderny	126
Závěr.....	133
Seznam reprodukcí	136
Prameny a literatura.....	141

1. Úvod

Intenzivní stavební rozvoj ve druhé polovině 19. století a na počátku 20. století podstatně zasáhl do podoby Prahy i dalších českých měst. Spolu s rozmachem stavební produkce nabývalo na intenzitě i významu uplatnění sochařské a malířské tvorby ve výtvarném, ale i obsahovém pojednání staveb. Pro veřejné budovy v éře historismů, secese a moderny byla sochařská a malířská výzdoba klíčovým prvkem. Její význam byl v zásadě dvojitý – výzdoba svým bohatstvím a kvalitou reprezentovala svého stavebníka, dále pak svým obsahem a symbolikou vyjadřovala ideje, význam a poselství vlastní budovy nebo její instituce.

Sochařský a malířský dekor se ve výrazné míře pěstoval nejen na stavbách veřejných, ale i soukromých, tj. veskrze obytných. Také tyto budovy obsahovaly svá poselství ve výzdobě. Ta byla buď přímo určena ke „čtení“ divákem, nebo obsahovala významy natolik individuální ve vztahu k soukromému objednavateli budovy, že je nezasvěcený divák nemohl odhalit bez znalosti konkrétních souvislostí. V mnohém se proto strategie této výzdoby shodují s těmi, které se projevovaly ve veřejné architektuře a v mnohém se naopak odlišují.

Význam obytné výstavby druhé poloviny 19. století a počátku století následujícího má dodnes zcela zásadní dopad na podobu Prahy. Téma této disertační práce je proto nejenom historické, ale vychází také z každodenní zkušenosti návštěvníka a obyvatele Prahy současné doby. Architektonický a funkční potenciál příslušných staveb slouží v obrovské míře dodnes. Je to však také výtvarná stránka těchto budov, která obyvatele a návštěvníky Prahy provází téměř na každém kroku a je jedním z hlavních rysů, které utvářejí její výtvarné a historické bohatství.

1.1 Chronologické vymezení práce

Primárním hybatelem plastického a malířského architektonického dekoru jsou stylové a ideové proměny architektury. Ty tvořily a tvoří živnou půdu pro celou řadu jeho projevů: pro jeho formální a výrazovou stránku, jeho funkci, ale také pro pouhou frekvenci použití, či chceme-li, popularitu, a nakonec i pro úroveň jeho samostatného propracování. Výzdobu staveb lze sledovat v různých časových perspektivách. Tato disertační práce zkoumá období, kdy zastoupení sochařských a malířských děl ve stavební produkci

patřilo k nejintenzivnějším v dějinách české architektury a zároveň se stalo samozřejmou součástí výtvarné kultury. To platí stejně tak ve sféře reprezentačních, jako obytných staveb. Časové vymezení této práce na dobu od šedesátých let 19. století do první světové války odpovídá období největšího rozmachu plastické a malířské složky obytné architektury v Praze.

Je všeobecně známou skutečností, že chronologická ohraničení výzkumů výtvarného umění mívají orientační povahu a že shoda na jejich podobě bývá často předmětem dilemat, neboť se zpravidla nabízí více kritérií pro taková rozhodnutí. Spodní časovou hranici této práce tvoří šedesátá léta 19. století, tradičně spojovaná s nástupem novorenesanční architektury v Čechách. Horní hranici pak tvoří první světová válka, označující nejenom konec epochy 19. století, ale dobu, kdy došlo k markantnímu útlumu stavebních aktivit. Hlavním kritériem pro stanovení rozsahu se však stalo přesvědčení autora, že kultura stavební výzdoby tvoří přes veškerou svou strukturovanost a rozmanitost jistý celek, jehož významné rysy jsou platné právě pro období, jež lze takto orientačně vymezit. Její přirozené „předstupně“ lze přirozeně sledovat v podstatně širším časovém záběru a proto jsou také v této práci zohledněny.

Základem pro členění jednotlivých kapitol se nestaly jednotlivé fáze historizující a moderní architektury. Je tomu tak především proto, že tato práce se zabývá skutečnostmi, které jsou mnohdy zakotveny napříč stylovým vývojem staveb. Jednotlivé kapitoly tvoří vybraná témata, které lze důvodně spojit s určitými, byť orientačními, časovými úseky. Autor práce si je také vědom, že jak pro vývoj architektury, tak architektonického dekoru, představují dekády i jakékoliv jiné časové jednotky pouze opěrnou síť, sloužící pro přehlednější vysvětlení daných problémů.

1.2 Místopisné vymezení práce

Ve sledované epoše vznikly rozsáhlé stavební celky jak v pražských historických městech, tak v samostatných obcích pražských předměstí, které se teprve později staly součástí Prahy. Avšak od počátku s ní měly mnoho společného: spojovaly je sociální, kulturní a z hlediska této práce rovněž výtvarné vazby, projevující se hlavně na poli architektury. Pojem Prahy proto v případě této práce zahrnuje nejen hlavní město v rozsahu příslušném dané době, ale i lokality v bývalém pražském okolí. K nim patří jednak ty obce, které byly před první světovou válkou fakticky připojeny k Praze, jednak

ty obce, které pěstovaly vlastní patriotické sebevědomí snahami o povýšení na města, která se stala součástí Prahy teprve v období první republiky. U obou těchto případů platí, že zástavba těchto míst byla do značné míry svázána s vlastní pražskou stavební činností, a to prostřednictvím architektů, stavitelů, stavebních podnikatelů a také výtvarníků a uměleckých dílen. Vzájemná provázanost jednotlivých míst však nic neubírá na specifickém rázu některých lokalit.

Různorodé stylové a ikonografické tendence své doby, kterými se tato práce zabývá, přirozeně nezůstávaly omezeny jen na "pražský region". Bylo by zcela legitimní sledovat téma této disertační práce v širším geografickém rozsahu. Právě Praha je v této práci považována za místo reprezentativního vzorku dobové stavební produkce, v níž se projevují zásadní výtvarné a významové tendence výzdoby. Vzájemné souvislosti tohoto typu či lokální přesah „pražské“ výzdoby je nicméně v této práci alespoň příležitostně připomínán.

1.3 Pojem obytné budovy

Jak bylo již naznačeno v úvodu, pojem obytné budovy v této práci byl zvolen zejména z důvodu odlišení sledované skupiny staveb od reprezentačních objektů veřejného určení. Při volbě kategorie, která by nejlépe vyjadřovala danou skupinu objektů, by bylo možné uvažovat též o pojmu „soukromé budovy“. Tento termín by ve své podstatě tématu práce rovněž vyhovoval, avšak zvolen nebyl především proto, že evokuje dojem soukromého, uzavřeného světa. Obytné stavby Prahy své doby, na rozdíl od dob pozdějších, byly v drtivé většině případů skutečně objednávány soukromými subjekty. Pozice těchto staveb v městském prostředí se však natolik dotýkala dobového lidského společenství, že označení těchto budov jako soukromých by vyvolávalo zavádějící dojem. Jak se pokusí ukázat tato práce, jejich výzdoba mnohdy korespondovala s obecně uznávanými veřejnými idejemi a navíc se nejednou podílela na oficiálních postojích městské či obecní reprezentace. Z uvedených důvodů považuje autor pojem „obytné budovy“ za nejvýstižnější.¹ Obytné budovy své doby zahrnují několik základních typů z hlediska stavební typologie a funkce: vilu, palác a nájemní dům.

¹ Úzce specifickou podmnožinou obou kategorií, reprezentačních i obytných staveb, nicméně zůstávají hotelové budovy, které nejsou předmětem zájmu této práce, neboť jejich výzdoba se obrací především k zákazníkům, obdobně jako tomu bylo u staveb obchodních domů.

Vilová stavba má ve smyslu topografického vymezení této práce zvláštní pozici, neboť její existence je ve sledované době vázána výhradně na lokality mimo původní Prahu, a to nejenom na místa, která bez rozpaků lze označit jako historická předměstí, ale také na místa, které by bylo výstižnější označit jako pražské okolí či pražský venkov. Palácové stavby 19. století byly, zejména na rozdíl od habsburské metropole, v pražském prostředí poměrně řídké zastoupeny. Vznikaly však v podobném okruhu objednavatelů jako budovy vilového typu a obdobně jako ony přinesly výrazné podněty pro dobovou kulturu architektonického dekoru.

Výzdoba vilových a palácových staveb v této práci je však sledována optikou významu jejich raných realizací pro budování výtvarné kultury pražské obytné zástavby. Nejsou zkoumány jako samostatný stavební typ ve svém celém vývoji, neboť taková hodnocení by si zasloužila jiné, samostatné výzkumy.

Gros této práce tvoří bádání o výzdobě nejběžnějšího typu obytné zástavby, jímž je nájemní dům. Činžovní domy přelomu 19. a 20. století byl polem pro uplatnění rozmanitých ikonografických a výrobních postupů architektonického dekoru, které se utvářely v předcházející době i v rámci jiných stavebních typů. Vzhledem k tomu, že se tato práce zaměřuje k obsahové složce malířské a sochařské výzdoby, u nájemních domů se zabývá výhradně těmi částmi stavby, které se obracely k většímu okruhu diváků, než obyvatelům vlastních bytů: centrem zájmu je proto výzdoba průčelí a společných domovních prostor. Utváření výtvarných složek vlastního obytného interiéru, zahrnujícího domovní mobiliář, si tato práce nedala za úkol zkoumat, neboť je samostatným problémem, který je spíše otázkou výzkumu dějin bytové kultury.

1.4 Vymezení pojmu „výzdoba“ a metody práce

Pojem výzdoby, použitý v názvu této disertační práce, byl zvolen s ohledem na snahu podat označení tématu bez zdlouhavé specifikace. Tento termín je proto záměrně zjednodušující, neboť celá šíře významů pojmu „výzdoba“ přesahuje předmět této práce. Příslušné bádání se zaměřilo na výzdobu, která je nositelem obsahového sdělení, či chceme-li, ikonografických významů. Výzkumu se soustřeďuje na ty figurální prvky, jež jsou vyjádřením personifikací, alegorií, podobizen nebo širších ikonografických celků, zároveň ale také na prvky nefigurální, tj. předmětné, popřípadě ornamentální, pokud jsou nositelé symbolických významů. Je třeba také poznamenat, že předmětem této práce není

zkoumání vývoje dekoru ve smyslu ornamentiky a jejího vývoje. Ačkoliv je toto téma podstatné pro výtvarnou kulturu dobové architektury, představuje natolik obsáhlý problém, že autor této práce neměl ambici propojit obdobný výzkum se zaměřením své práce. Její zacílení je sice ikonografické, avšak práce zároveň sleduje ty podstatné aspekty výzdoby staveb, které přispěly k utváření jejího obsahu – k nim patří postupný vývoj zapojování figurální složky do dekoru staveb i sondy do dobové výtvarné praxe umělců a dekoračních dílen.

Znáмым heuristickým problémem při výzkumu výtvarného umění soukromých objednavatelů, a to nejenom svázaného s architekturou, je relativně malá dostupnost písemných pramenů. Hlavním důvodem je fakt, že archivní fondy, využitelné pro výzkum soukromých objednavatelských aktivit od druhé poloviny 19. století, jsou ve veřejných archivech zastoupeny v mnohem menší míře než ty, které byly v rukou korporací, institucí a obecní či politické správy. Proto bylo při tomto disertačním výzkumu nezbytné, obracet se také k pramenům jiného typu. Významným zdrojem pramenných informací se staly záznamy a osobní archivy potomků osob, které se podílely na výzdobě pražských staveb daného období, většinou pak těch, které patří k pozapomenutým osobnostem, avšak jejich vklad do dobové výzdobné kultury byl zřejmý. K neocenitelným zdrojům informací patří nejen písemné a obrazové prameny, ale také údaje orální historie, neboť předávání ústních rodinných informací mezi potomky se v těchto případech většinou odehrává v horizontu tří generací.²

Nedostatek písemných pramenů do značné míry vyvažují možnosti zkoumání pramenů výtvarných. K nim patří nejen návrhový materiál, sporadicky zastoupený ve výtvarných sbírkách, ale také samotná podoba zachovaných zkoumaných děl. Postupné shromažďování fotografické dokumentace plastických a malířských prvků ve výzdobě pražských obytných staveb vytvořilo rozsáhlý srovnávací materiál, z něž vychází zjištění, týkající se především autorství výzdoby a způsobů výtvarné praxe, kterým dekor utvářen po výtvarné i obsahové stránce. Vzhledem k tomu, že tato práce zkoumá výhradně figurální, obsahovou a symbolickou stránku podoby staveb, neklade si nároky na celková hodnocení výtvarné podoby budov druhé poloviny 19. a počátku dvacátého století. Na té se velkou měrou podílel ostatní architektonický dekor bez významových obsahů. Na základě své zkušenosti se zkoumaným tématem autor této práce odhaduje, že

2 V rámci výzkumu byli vyhledáni a osloveni potomci následujících výtvarníků a majitelů uměleckých dílen: Oldřicha Rákosníka, Julia Hallmanna, Josefa Mayera, Ladislava Křtina, Karla Zindla a Eduarda Rechziegela.

výzdobou, obsahující významové prvky (v různém rozsahu, od minimálního dekoru s nápisovými prvky až po výzdobné programy) se vyznačuje přibližně čtvrtina až třetina pražských obytných staveb své doby. V každém případě lze však konstatovat, že sochařská a malířská složka obytných městských budov tvoří ve své době jednu z nejrozsáhlejších oblastí uplatnění výtvarného umění.

1.5 Vývoj zájmu o dané téma v bádání a literatuře

Téma výzdoby staveb tohoto období bylo v dosavadním bádání a literatuře reflektováno různorodým způsobem. Zájem o plastický a malířský dekor staveb období historismu, secese a moderny nicméně měl a dodnes má několik hlavních podob. V první řadě bývá jeho zohlednění součástí výzkumu dějin architektury 19. a 20. století, počínaje zejména zájmem o českou novorenesanci, aktuálním od první čtvrtiny dvacátého století.³ Upevňování zájmu o architekturu historismu bylo zpočátku téměř výhradně orientováno na klíčová díla a fenomény národního umění. Zkoumání architektonického dekoru se proto odehrávalo v závislosti na výzkumu těchto architektur a jejich tvůrců. Souznačně s tím česká uměnověda zohledňovala podíl výtvarníků na stavebním dekoru v případě největších jmen českého národního umění - Josefa Václava Myslbeka a Mikoláše Alše. V případě těchto osobností však zcela právem. Již Volavkův veskrze deskriptivní soupis Myslbekova díla z roku 1929⁴ uchovává nejenom řadu cenných údajů, ale naznačuje i význam tohoto odvětví pro Myslbekovo dílo. První uměleckohistorickou prací, výhradně zaměřenou ke stavebnímu dekoru, se v padesátých letech stala klasická monografie Miroslava Míčka a Emanuela Svobody,⁵ soustředující se na „nástěnné malby“ Mikoláše Alše, ve skutečnosti však záslužně zahrnující veškeré malířovo dílo v architektuře, vyjma jeho samostatně pojednaného podílu na výzdobě Národního divadla.

Pozvolna přicházející tendence k rehabilitování architektury historismu ve druhé polovině 20. století, podpořená dnes již klasickým dílem zahraničních autorů o vídeňské

3 Zdeněk Wirth, *Antonín Wiehl a česká renesance*, Praha 1921 (Wirth 1921). Z hlediska výzkumu architektonického dekoru má Wirthova práce o Antonínu Wiehlovi svůj význam mimo jiné v tom, že v soupisu architektova díla přináší dílčí informace o původních a technice použitého dekoru.

4 Vojtěch Volavka, *Soupis díla J. V. Myslbeka*, Praha 1929 (Volavka 1929).

5 Miroslav Míčko – Emanuel Svoboda, *Mikoláš Aleš - nástěnné malby*, Praha 1955 (Míčko – Svoboda 1955).

Ringstrasse a její umělecké podobě,⁶ sebou přinesly i určité zbavování se ostychu nad výzkumem těch výtvarných projevů v architektuře, které nebyly vázány výhradně na vývojové okamžiky českého umění. K nim patří i zkoumání výzdoby městských obytných staveb, jejichž převážnou část tvoří nájemní domy řadové zástavby.

Hlavní bázi pro zveřejňování statí o architektonickém dekoru se od osmdesátých let 20. století staly statě v pragensijně orientovaných periodických publikacích, jejichž autoři poprvé představovali architektonický dekor staveb přelomu 19. a 20. století, a to především výzdobu pražských fasád, jako předmět, který je hodný zájmu z hlediska obsahové interpretace.⁷ Komplexnost problematiky výzdoby obytných staveb a jejich význam jako odraz dobové kultury sugestivně ukázalo bádání k tématu vilových staveb pražské podnikatelské elity od devadesátých let 20. století.⁸ Příspěvkem k problematice výzdoby obytných budov se stal od roku 2006 knižní seriál, vzniklý ve spolupráci s autorem této práce a zaměřený na vnější podobu staveb na území katastru Starého Města.⁹ Stále sílící zájem o umění historismu a zároveň i o umění přelomu 19. století dal mimo jiné v posledních letech vzniknout několika studentským pracím, které se problematiky výzdoby staveb významněji dotkly, nebo se jí již výhradně zabývaly.¹⁰ Jako významný příspěvek k danému tématu nelze opominout některé studentské práce, jež se dotkly Pro četná východiska tohoto disertačního výzkumu je významnou oporou publikace o malířské a sochařské výzdobě pražských staveb veřejného a reprezentačního určení, vzniklá z iniciativy Romana Prahla a představující svět stavební výzdoby Prahy éry historismu, secese a moderny z hledisek objednavatelů, typů staveb a institucí,

6 Klaus Eggert, *Der Wohnbau der Wiener Ringstraße im Historismus 1855-1896*, Wien 1976. – Maria Pötzl-Maliková, *Plastik der Wiener Ringstrasse. Künstlerische Entwicklung 1890–1918*, Wien 1976. – Maria Walter Krause, *Plastik der Wiener Ringstrasse. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900*, Wiesbaden 1980. – Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstrasse*, Wien 1981 (Kitlitschka 1981).

7 K prvním „průkopníkům“ v tomto směru patří zejm. Ivan Šperling, *Výzdoba domů na Žižkově*. in: *Staletá Praha XI*. Praha 1981. s. 131-143. – Yvonne Janková, *Motivy českých dějin na novorenesančních fasádách 19. století*, in: *Staletá Praha XVI*, Praha 1986, s. 257–273 (Janková 1986). – Rudolf Pošva, *Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky*, *Umění XXXV*, 1987, s. 449–459 (Pošva 1987). – Helena Čížinská, *K výzdobě Storchova domu na Staroměstském náměstí*, in: *Staletá Praha XXI*, s. 245–263 (Čížinská 1991).

8 Jiří Šubrt (ed.), *Villa Lanna, Antika a Praha 1872*, Praha 1994. – Jan Bažant, *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*, Praha 1994. (Bažant 1994) – Jan Bažant, *Lannova vila v Praze*, Praha 2013 (Bažant 2013).

9 Petr Šámal – Alexandr Rymarev, *Domy na Starém Městě pražském I*, Praha 2006–2011 (Šámal – Rymarev 2006–2011).

10 Helena Gaudeková, *Sochař Karel Novák a jeho umělecký závod* (bakalářská práce FF UK), Praha 2011. – Jana Teichmanová, *Osobnost Celdy Kloučka a jeho dílo* (diplomová práce FF UK), Praha 2007 (Teichmanová 2007). – První soustavné zpracování tématu výzdoby pražských fasád přinesl Vít Pelc, *Výzdoba pražských nájemních domů v poslední třetině 19. století a na počátku století dvacátého* (diplomová práce FF UK), Praha 2007.

výzdobných tradicí a výtvarníků a vedle syntetických textů se nevyhýbající ani zevrubným popisům výzdoby vybraných budov.¹¹

1.6 Cíle výzkumu

Práce si klade za úkol sledovat jednotlivé aspekty plastické a malířské složky obytných staveb v Praze v době rozvinutí a vyvrcholení jejího uplatnění, tj. především v období od sedmdesátých let 19. století do první světové války. Předmětem zájmu jsou ikonografické, výtvarné a kulturně-historické otázky výzdoby. Tématu bude věnována pozornost také s ohledem na dobovou recepci výzdoby a požadavků na ní kladených.

Rozsáhlý fond příkladů architektonické výzdoby obytných budov, zapojení postupů sériové produkce v jejich výzdobném řešení i další faktory mnohdy vedly k jistému podhodnocování významové složky této tvorby, projevující se malým zájmem o interpretaci jednotlivých příkladů i celkové uchopení jejich ikonografických projevů. Pozorné vnímání výzdobných koncepcí těchto staveb v pražském prostředí naznačuje, že zapojení významové stránky do jejich výzdoby bylo ve své době značně rozšířeným rysem, který je možné vidět jako nezanedbatelnou součást kultury tehdejšího i současného městského prostředí. Práce má za úkol přinést detailní pohled na jednotlivé ikonografické okruhy výzdoby, jejich význam a prolínání. Ikonografický koncept výzdoby jako součást celkového řešení obytné stavby má význam nejen při realizacích budov podnikatelské elity, jejichž vynikajícím příkladům ze sedmdesátých let 19. století již byla věnována v dosavadním bádání pozornost, ale také u nájemního domu, jehož výzdobné aspekty bývají zastíněny představou výtvarné a obsahové průměrnosti. Často opomíjená významová složka výzdobných prvků a celků těchto staveb se projevuje jak v rovině figurální výzdoby, tak předmětné symboliky: tu je třeba odlišit od běžného ornamentu.

Práce se nejprve stručně zabývá podobou výzdobné složky obytných budov před nástupem novorenesanční architektury a klade si otázku, zda byly v jejich výzdobě ukotveny tendence, které by hrály významnou roli i ve výtvarné kultuře staveb následující doby. Pro období nástupu novorenesance jsou mimo jiné velmi

¹¹ Roman Prahel – Petr Šámal, *Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*, Praha 2012 (Prahel – Šámal 2012).

charakteristickým zjevem náročně zdobené stavby soukromých objednavatelů z okruhu podnikatelské špičky (zejm. Lannova vila či Schebkův palác). Je tak nastolena otázka, zda tyto náročně zdobené celky mohly do nějaké míry vyrůstat i z podhoubí lokální výtvarné tradice.

Dalším předmětem zájmu je v této souvislosti zasazení těchto „solitérních“ budov do celkového rámce architektonického dekoru obytných staveb, mezi nimiž převládl typ nájemního domu. Od sedmdesátých let 19. století začala být pro výstavbu Prahy podstatným elementem historizující řadová zástavba, vznikající na nově uvolňovaných pozemcích historických měst a zejména na pražských předměstích. Je všeobecně známou skutečností, že již v té době vznikly vynikající příklady novorenesanční obytné architektury s bohatou výzdobou, které jsou převážně dílem architektů Antonína Wiehla a Jana Zeyera a spolupracujících výtvarníků. Práce by se v tomto ohledu měla zaměřit na otázky jejich figurální a symbolické výzdoby. Pro tuto dekádu je také podstatné určit, do jaké míry se na rozvoji zdobnosti staveb podílely i ostatní budovy „běžné“ stavební produkce.

Titul poslední kapitoly disertační práce tvoří otázka, zda výzdobu pražských obytných staveb v době vrcholící stavební produkce lze sumárně hodnotit především jako výsledek sériových postupů dekorace, korespondujících s potřebou rychlé a levné stavby. Autor vychází z předpokladu, že podoba výzdobné kultury obytných staveb této doby je mnohavrstevná a zkoumá jak její součásti, vypovídající o individuálním zacílení výzdoby, tak ty, jež jsou zjevnými nositeli repetitivních výtvarných postupů. K dokreslení problematiky výzdoby by měl přispět nástin dobových postojů, které ji provázely. Vzhledem k tomu, že výzdoba staveb své doby nebyla jen uměleckým, ale také výrobním procesem, v celém výzkumu je zohledněna i otázka dobových technologických zvyklostí a jejich vztahu k obsahové stránce dekoru.

2. Počátky symbolické a figurální zdobnosti pražských domů v době nástupu novorenesance a její předstupně

Tradice výzdoby pražských domů v 19. století (Interiérová malířská dekorace – Plastika ve výzdobě fasád). Terakotová plastika: hlavní nositel figurální zdobnosti pražských domů v počátcích éry historismu. Počátky výtvarné kultury pražské předměstské vily.

2.1 Tradice výzdoby pražských domů v 19. století

2.1.1 Interiérová malířská dekorace

Spodní hranici časového vymezení této práce tvoří šedesátá léta 19. století, kdy se spolu s nástupem novorenesanční architektury, počínajícím rozvojem veřejných staveb a dalšími podněty utvářely výzdobné typy a schémata, postupně upevňované v oblasti výzdoby soukromých staveb. Následující desetiletí pak lze považovat za období rozvinuté kultury malířského a sochařského dekoru obytných staveb v prostředí Prahy. Sedmdesátá léta jsou obdobím rozvíjení vztahu mezi obytnou stavbou a jejím dekorem celkem ve dvou směrech: u jednotlivých částí staveb a také stavebních typů jsou již v této době na některých realizacích demonstrovány hlavní tematické okruhy výzdoby, které budou v době následující rozpracovávány či transformovány. Zároveň již v tomto desetiletí vznikají stavby, jejichž výzdoba patří k nejvyspělejším ukázkám svého druhu pro jednotlivé stavební typy (vila, městský palác, nájemní dům).

Zmíněné typy a jejich výzdoba vyrůstaly z podnětů, které byly v dosavadní architektuře Prahy zakořeněny s nestejnou intenzitou. Například způsoby náročné zdobení novorenesančních předměstských vil ze sedmdesátých let 19. století byly do značné míry zcela novým projevem, avšak měly také své předstupně, jak se pokusí ukázat poslední část této kapitoly. Výtvarná kultura nájemního a vůbec městského domu měly však podstatně silnější tradici. Návaznost na tradici pak u těchto staveb neznamena výhradně příklon k historickým vzorům. Jde také o přítomnost určitých výzdobných tendencí, které předcházely námi sledovanému období a na něž výtvarná kultura pozdějších staveb navázala, nebo je do sebe integrovala. Kontinuita a do jisté míry i diskontinuita výzdobných tradic se v pražském prostředí liší podle jednotlivých druhů architektonického dekoru. Samostatně je tak třeba věnovat pozornost malířské výzdobě interiérů, dále malířské výzdobě exteriérů a nakonec stavební plastice.

Mezi oblastmi architektonického dekoru v pražském prostředí se nejsilnější kontinuitou vyznačuje malířská výzdoba interiérů. V celém průběhu 19. století se v Praze tento obor pěstoval na bázi dílenského provozu.¹² Jeho protagonisté byli často v dobové terminologii označováni jako „malíři pokojů“, avšak jejich dekorativní repertoár a schopnosti běžně přesahovaly tvorby pouhých ornamentálních a barevných schémat podle šablon, jak by mohlo evokovat novodobé chápání tohoto pojmu. Odhlédneme-li od starších tradic a výzdoby šlechtických sídel, nástěnná výzdoba městských domů byla součástí městské kultury již v klasicistní Praze kolem roku 1800. Její projevy jsou bohužel z důvodu pozdějších zásahů, přemaleb a destrukcí natolik fragmentární, že o její podobě si lze vytvořit jen hypotetickou představu. Modelem pro ni může být především tvorba Antonína Tuvory, jehož pražská dílna měla s velkou pravděpodobností vůdčí roli v produkci nástěnných maleb,¹³ ale kterou známe převážně prostřednictvím realizací v mimopražských šlechtických interiérech. Kromě dekorativních celků její vývojový význam tkví ve využití oboru krajinomalby uvnitř obytných měšťanských staveb, zastoupené jejími stylizovanými projevy, především chinoaseriemi a schematickou komponovanou krajinou.

Podobu a úroveň interiérové nástěnné malby v Praze lze hodnotit na základě známého materiálu až od čtyřicátých let 19. století, z nichž se zachovalo několik rozsáhlých výzdobných celků. Zásadní postavení mezi „malíři pokojů“ měla v této době nesporně dílna proslulého Josefa Navrátila, jehož vrcholné práce v oboru nástěnných maleb vznikaly v tomto i v následujícím desetiletí.¹⁴ Pro případnou tvorbu v měšťanském interiéru z doby předcházející, kdy Navrátilova dílna pracovala například na rozsáhlé dekorativní výzdobě Pražského hradu u příležitosti korunovace Ferdinanda V., nebyly zatím identifikovány žádné konkrétní příklady. První a již vyžrálý zachovaný příklad pražské realizace tohoto typu nabízí výzdoba Michalovicova domu z roku 1847, byť neúplně dochovaná. Z námětového hlediska výzdobu ovládají dva dominantní

12 Souhrnné pojednání na téma interiérového malířství 19. století zatím nevzniklo. Oporou jsou jen studie a monografie k omezenému množství vývojově výrazných osobností (Antonín Tuvora, Josef Navrátil), běžný proud dílenské tvorby však zatím nebyl v literatuře výrazněji reflektován. Situaci nástěnného malířství v Praze nastínila Eva Reitharová ve stati o nástěnném malířství předbřeznové Prahy (Reitharová 1980, s. 232–330), a však téměř výhradně s ohledem na Josefa Navrátila.

13 Srov. Antonín Steinhäusel, *Antonín Tuvora (1747 - 1807)*, (diplomová práce FF UK), Praha 1981.

14 Hlavní literaturou k nástěnné tvorbě Josefa Navrátila zůstává klasická monografie Jaromíra Pečírky (Pečírka 1940), záslužným specializovaným příspěvkem k tomuto tématu je pak článek Jarmily Brožové (Brožová 1968), zevrubný přehled poskytla Marie Pospíšilová, K chronologickému uspořádání tvorby Josefa Navrátila jako dekorátéra interiérů, se zvláštním zřetelem na dosud sporné práce, *Výtvarná kultura* 5, 1981, č. 85. Užitečnou recentní pomůckou ke studiu Navrátilovy tvorby je *Repetitorium* Dimitrije Slonima (Slonim 2011).

okruhy. Prvním z nich je řada výjevů, inspirovaná soudobými literárními a divadelními díly, zejména ve vztahu k historickým a mytologickým tématům. Ikonografie příbuzného typu se Navrátil chopil již o něco dříve na Veithově Liběchově rozpracováním námětů Ebertovy Vlasty. Obdobné námětové okruhy lze v nejširším slova smyslu označit jako znázornění příběhů, jejich postav a dvojic, ať už literárních, mytologických či historických. Ty se v různých podobách vyskytují coby součást výzdobného repertoáru u všech známých dobových příkladů nástěnných dekorativních celků. V tomto ohledu předcházela Michalovicovu domu výzdoba Hudebního sálu paláce knížete Salm-Reifferscheida v Panské ulici (po 1844), architektonicky upraveného Bernardem Grueberem a provedená Adolfem Weidlichem spolu s žáky pražské akademie, a to zřejmě na podkladě ideových návrhů ředitele pražské Akademie Christiana Rubena.¹⁵ Zatímco v tomto novoměstském paláci jsou témata zaměřena na příběhy Písně o Nibelunzích a krále Artuše, vycházející z mnichovského kulturního zázemí jeho tvůrců, v interiérech novoměstského domu pražského mlynáře Václava Michalovice se vedle ohlasů německé romantické tvorby zjevně hlásí již tendence, inklinující k českonárodní tematice.

Druhý dominantní okruh témat výzdoby Michalovicova domu pak tvoří krajinné pohledy v jeho jídelním sále, umístěné v iluzivních rámech, které diváka provází konkrétními konfiguracemi z území švýcarských Alp, Itálie i Čech. Podobně jako v případě Alpského pokoje v Jirnách je tento soubor příkladem dobově oblíbeného námětu „Zimmerreise“, zpřítomňující oblíbené či vizuálně poutavé lokality. Překleneme-li při sledování nástěnných dekorů pražských interiérů další dvě desetiletí, lze v tomto ohledu učinit srovnání s jedním ze salonů Lannovy vily v Bubenči z první poloviny sedmdesátých let, který uvádí návštěvníka do prostředí Travenského jezera.¹⁶ Tyto dekorace pak z typologického hlediska nelze považovat v prostředí Prahy za úplnou novinku. Ve srovnání s Navrátilovými malbami však v této době dochází k charakteristickému posunu ve významové stránce: zatímco v měšťanském domě pražského mlynáře z doby před polovinou století jsou zastoupeny univerzální, dobově oblíbená témata, o pětadvacet let mladší malby ve vile velkopodnikatele novorenesanční éry mají již konkrétní, individualizované vazby k osobě objednavatele. Samotná formální stránka interiérové výmalby se v průběhu desetiletí proměňovala; přesto však například členění na pravoúhlé velkoformátové krajinomalby, zasazené do dekorativních rámců,

15 Dosavadní výzkumy architektury a výzdoby Hudebního sálu shrnuje Horáček 2012, s. 67.

16 K interpretaci výzdoby se dosud nejkomplexněji vyjadřuje monografie Jana Bažanta (Bažant 2013).

byly základem pro návaznost mezi formální a výrazovou stránkou érou romantismu a novorenesance, a její kořeny lze patrně hledat ještě ve starší době.

Malířská výzdoba staveb čtyřicátých let 19. století však již není otázkou pouhé prehistorie a tradic pražského architektonického dekoru, předcházejících novorenesanční éru. Již v této době se totiž v Praze setkáváme s příkladem výzdoby budovy, postavené stavebníkem z okruhu podnikatelské elity. Ta předchází exkluzivním a známým dekorativním celkům následující doby. Pozdně klasicistní Desfourský palác na Novém Městě v Praze,¹⁷ postavený v letech 1845–1847 patrně podle projektu Josefa Krannera, je možné považovat za nejstarší příklad ze skupiny pražských podnikatelských obytných staveb 19. století. Jeho stavebník Albert Klein prodal budovu ještě před úplným dokončením (1847) novým majitelům z rodu Desfoursů, nicméně právě on byl zadavatelem rozsáhlé interiérové výzdoby. Zvláštní okolnosti změny majitele stavby sice vyvolávají dojem, že Kleinův záměr s objektem mohl být ryze spekulativní, avšak právě ten fakt, že prodal svou budovu ještě před jejím dokončením, spíše ukazuje na to, že byl tento prodej předmětem náhlého rozhodnutí, jehož příčiny už neznáme.

Podnikatel Albert Klein, společník rodinné firmy Gebrüder Klein, jež si v této době již získala monopol v oblasti železničního stavitelství v monarchii, předjímal bohatou výzdobou své stavby pozdější novorenesanční realizace, které vyrostly právě na půdě zisků z dopravního podnikatelství. Je možné poznamenat, že ke společníkům bratří Kleinů patřil již od čtyřicátých let Vojtěch Lanna starší, k hlavním spolupracovníkům pak Jan Schebek, který později s Lannou založil vlastní podnikatelství a po jeho smrti pokračoval ve spolupráci s Vojtěchem Lannou mladším, a to již za účasti Morice Gröbeho. Ten byl dalším ze stavebníků pražských a předměstských objektů podnikatelské elity ze sedmdesátých let 19. století.

Desfourský palác navazuje jak některými dispozičními prvky, tak situováním bohatě zdobených reprezentačních prostor do prvního patra stavby, na tradice evropské palácové architektury [1–2]. Interiérové malby „piana nobile“ jsou provázány dekorem, v němž se odráží stylová pluralita své doby: druhorokokovou ornamentiku doprovází klasicizující prvky, v detailu malovaných oken pak najdeme i neogotické tvarosloví. Figurální části maleb se většinou hlásí k dobově oblíbeným námětovým okruhům, ale jejich šíře vykazuje značnou námětovou rozmanitost. Strop ústředního sálu zdobí personifikace smyslů spolu s námětem Amora a Psýché, komplexní ikonografii pak získala malovaná okna, opatřená dvojicemi z rytířských příběhů. Pestrou škálu výjevů

17 Čp. 1023, Na Florenci 21.

doplňují stropní malby ve skupině přilehlých salonků, zahrnující čtvero živelů, bitevní scény, Paridův soud i podobizny světových malířů.

Výzdobu interiérů nebo alespoň její větší části lze na základě účetního materiálu považovat za práci dílny Karla Nacovského¹⁸, jehož firma a její následovníci měli později výrazný podíl na výzdobě pražských staveb až do konce 19. století, kdy si podnik vydobyl pozici „*nejstarší pražské dílny pro umělou malbu pokojů a kostelů*“.¹⁹ Rozsah a pestrost výzdoby Desfourského paláce nesporně vyjadřuje reprezentační potřeby jejího objednavatele a vypovídá o úspěchu jeho podnikatelských aktivit. Zdá se však, že její figurální, alegorická a symbolická složka spíše odpovídá univerzálním dobovým trendům ve výzdobě, než jakýmkoli snahám o individuálně zabarvenou ikonografii. Podobná tendence převládá i u dalších známých dekorativních celků své doby, jak bylo již naznačeno.

Z hlediska stavebníka, kterým zadavatel pražského Desfourského paláce a jeho výzdoby byl, se pro srovnání s dobovou tvorbou nevyhnutelně nabízí příklad mimopražské provenience. Je jí budova Kleinova paláce v Brně, vzniklá v okruhu stejné podnikatelské rodiny. Výstavba objektu, projektovaného vídeňskými architekty pro Františka Kleina, staršího bratra Alberta Kleina, probíhala v těsné návaznosti na stavbu pražského paláce (1847–1848).²⁰ Malířská výzdoba interiérů dosud neznámého autorství, rovněž soustředěná do stropních partií pokojů prvního patra, vykazuje rysy, v nichž panuje řada příbuzností s jeho pražským protějškem. Celkovým charakterem jsou srovnatelné především hlavní sály obou paláců, obsahující antikizující kompozici ve svém středu, obklopenou obdobným typem iluzivního kazetování. Právě iluzivnost je v brněnských interiérech dovedena do vyššího stupně, a to využitím motivů broušených skel či drahých kamenů a také architektonického průhledu. Stylová poloha dekorativního aparátu je u obou staveb velmi obdobná, avšak ornamentální motivy využitě v průjezdu brněnského paláce [3] je již spojovacím mostem k novorenesančnímu tvarosloví. Využívají v něm groteskovou ornamentiku, která se stane nezbytnou součástí repertoáru interiérové výzdoby veřejných i soukromých budov v období celé poslední třetiny 19.

18 AHMP, sign. D 1/ 1322, kart. 3481. Údaj o pramenně doloženém autorství výzdoby poprvé publikovali Ledvinka – Mráz – Vlnas 2000, s. 103.

19 V dílně Karla Nacovského (1850–1883) navázal na otcovu činnost Josef Nacovský; majitelem dílny se stal později Rudolf Řihovský, provádějící na přelomu 19. a 20. století četné interiérové výmalby v pražských veřejných budovách (srov. *Národní listy*, 30. 8. 1893).

20 Ke Kleinově paláci v Brně viz zejm. Bohumil Samek, Brno / Kleinův palác, Brno 2000. – Mury Salzmann, *Theophil Hansen. Klassische Eleganz im Alltag*, Wien 2013, s. 127–132. – Hlavní dobovou zprávou je referát Ludwiga von Förstera, Das Wohnhaus des Herrn Franz Klein in Brünn, *Allgemeine Bauzeitung*, 1848, s. 46–47.

století. Autor stavby však konkrétní zdroje této ornamentiky příliš neřešili: podstatné bylo, že „*ornamentika domu je zpracována podle motivů klasického umění*“.²¹ Figurální části výzdoby brněnského paláce obsahují některé obdobné motivy jako v pražské stavbě (maríny a snad i alegorie smyslů), ty však stejně jako tam nevykazují znaky obsahového přizpůsobení námětů osobnosti stavebníka.

Oproti srovnatelnému pojetí interiérů, v případě pražského paláce bohatších rozsahem a tedy celkovou zdobností, vystupuje však u obou staveb rozdíl v řešení jejich průčelí, které v případě brněnského objektu již řadíme k raným příkladům novorenesanční architektury na území českého království. Malou odbočku od tématu interiérové malířské výzdoby si zde zaslouží právě pojetí fasády brněnského paláce [4]. V ní se ruku v ruce se stylovým posunem projevuje i posun v rovině plastické výzdoby, která je jedním z nejranějších příkladů ikonograficky individualizovaného stavebního dekoru novorenesanční éry. Postavy horníka a hutníka, použité jako tektonické články, spojující dvě etáže arkýřů mezi sebou, jsou jednoznačným odkazem na aktivity Franze Kleina v oboru železářského průmyslu. Samotný litinový materiál příslušných partií fasády lze pak považovat za prezentaci výrobních aktivit kleinovského podniku. V pojetí okruhů výzdoby Kleinova paláce se tak projevuje podvojná obsahová povaha výzdoby, která se stane v pozdějších desetiletích charakteristickým rysem dekoru městských domů: zatímco její sdílná složka je soustředěna do exteriérů stavby, výzdoba interiérů inklinuje k dekorativnímu pojetí, v němž se méně často operuje s předpokladem čtení významových obsahů. Brněnský palác je zároveň ranou ukázkou toho, že k hybným silám výzdoby staveb sledovaného období patřilo umění reklamy, přispívající k upevnění ikonografických zvyklostí ve výzdobě obytných staveb.

Zmíněný pražský i brněnský palác si však zaslouží zasazení do širšího kontextu výtvarné kultury podnikatelských staveb 19. století. Skupinu objektů, objednaných průmyslnickou rodinou rodiny Kleinů, dotváří a završuje palác z let 1867–1870, vystavěný podle projektu Karla Tietze v centru Vídně. Jeho velkoryse pojatá vnitřní výzdoba, převážně dílo malíře Christiana Griepenkerla, zahrnuje kompozice na téma Schillerových básní na stěnách schodištní haly, alegorie harmonie, vědy, hudby a pohostinnosti na stropě sálů piana nobile i ornamentální nástěnné malby s výjevy s ikonografií „mořského světa“ v renesancisujících rámcích [5].²² Celkový výraz i náročnost výzdoby již odráží další vzestup podnikatelské rodiny a povýšení syna

²¹ Tamtéž, s. 47.

²² K výzdobě vídeňského paláce viz Kitlitschka 1981, s. 74–76.

stavebníka brněnského paláce, Františka II. Kleina, do šlechtického stavu. Pražský a brněnský palác tak utváří triádu středoevropských palácových budov, jejíž dekorativní projevy patřily vždy k vrcholným ukázkám svého druhu v daném prostředí.

Pro sledování a hodnocení interiérové výzdoby obytných budov v padesátých letech 19. století se nabízí omezenější vzorek příkladů, než tomu bylo v předcházejícím desetiletí. Dílna Josefa Navrátila právě v této době procházela svým vrcholem v realizaci svých největších zakázek, určených pro mimopražská zámecká sídla. Z prací dílny pro Prahu a její tehdejší okolí jsou známy dekorace pro Staroměstskou radnici, Pražský hrad a pro několik sakrálních staveb. Do padesátých let lze nicméně zařadit i výzdobu některých soukromých městských interiérů, jejichž podobu odvozujeme z poměrně kusých údajů.

Se slavnými mimopražskými zakázkami se okruh těchto prací propojuje hlavně prostřednictvím výzdoby pražského domu statkáře Martina Wagnera, majitele zámku v Jirnech. Pro dům čp. 26 v dnešní Jungmannově ulici na Novém Městě, zbořený počátkem 20. století, vytvořila Navrátilova dílna nástěnné malby na stropěch a stěnách majitelova bytu, které lze klást do doby okolo druhé fáze výzdoby jirenského zámku, probíhající v roce 1857.²³ Kromě zátiší a alegorií ročních dob celek obsahoval i čtveřici podobizen slavných malířů (Rafael, Dürer, Rubens, Škréta). V tomto ohledu byla výzdoba Wagnerova bytu jakýmsi skromnějším protějškem dekorace jeho mimopražského sídla, jehož Knihovni sál zdobí řada medailonů s podobiznami osobností, převážně z oblasti literatury a filozofie.

Odrážení se výtvarné kultury venkovských rezidencí v městském obydlí patří k tradičním projevům soukromé patronace výtvarného umění v architektuře. V průběhu 19. století se tato tradice opět oživovala. Za příklad obdobného typu v okruhu Navrátilových maleb lze považovat také zaniklou výzdobu pražského bytu Václava Veitha, objednavatele výzdoby na zámku Klenová, kterou lze hypoteticky klást do čtyřicátých let 19. století.²⁴ Snad do padesátých let spadá Navrátilova výzdoba dalšího nedochovaného pražského interiéru, a to v prvním patře věže domu U Lhotků na Novém Městě (čp. 791 v nároží Václavského náměstí a Vodičkovy ulice). Při bourání domu v roce 1916 byly nalezeny malby s námětem čtyř ročních období, výtvarně blízké především výzdobě zahradního altánu v Jirnech z roku 1857.

²³ Slonim 2011, s. 49.

²⁴ Slonim 2011, s. 27.

Pozvolné pronikání novorenesance do pražské architektury, k němuž dochází v šedesátých letech 19. století, se v oboru interiérového malířství projevovalo mnohdy na bázi prolínání „starého s novým“: do tradice romantické malby vstupovaly klasicizující tendence a starší generace dekorátérů se potkávala s mladšími tvůrci. Některé zvyklosti a formy však stále přetrvaly v tomto i v následujících desetiletích a vypovídají tak o stálé kontinuitě svého oboru. Do počátku šedesátých let spadají poslední zakázky dekorátérské dílny Josefa Navrátila. V okruhu měšťanských staveb lze s nimi hypoteticky ztotožnit výzdobu zaniklého domu Karla Svobody na staroměstské straně pozdější Revoluční ulice, Navrátilovi připisovanou,²⁵ která bude v této práci ještě zmíněna v souvislosti s plastickou výzdobou domu. Málo známá pozdní tvorba Navrátilovy dílny je přitom spojovacím můstkem mezi romantickou tradicí a architektonickým dekorem následující stylové epochy, o čemž vypovídá postupné integrování prvků novorenesanční ornamentiky do jejích kompozic.²⁶

2.1.2 Plastika ve výzdobě fasád

Malířská a plastická výzdoba budov představovaly v době vyvrcholení architektonické zdobnosti na přelomu 19. a 20. století vzájemně se doplňující oblasti stavebního dekoru. Dříve než se staly plnohodnotnými prvky celkového uměleckého díla v architektuře, byla kontinuita jejich využívání, a s tím související návaznost na předchozí tradice, rozdílná. Jak měly ukázat předchozí pasáže, malířská výzdoba obytných staveb éry novorenesance mohla v pražském prostředí téměř plynule navazovat na předchozí výtvarnou tradici, která měla v různých etapách různou intenzitu a jež sahá až do klasicistního období.

Kontinuita plastického zdobení staveb měla poněkud odlišnou podobu. Součástí situace v pražském sochařství kolem roku 1800, kdy zakázky profánního charakteru zažívaly konjunkturu, byl právě rozvoj stavební plastiky. Kromě dekoru veřejných a šlechtických budov se příležitostně uplatnila jako nástroj reprezentace měšťanské klientely, patřící tehdy již ostatně k hlavnímu proudu objednavatelů.

Poznání sochařského stavebního dekoru doby klasicismu stojí z více důvodů poněkud ve stínu frekventovanější a zachovalejší produkce funerálního sochařství. Ztěžuje jej jednak nedostatek písemných pramenů, jednak zánik jeho četných příkladů v důsledku přestaveb nebo demolice budov. Pro téma této práce je podstatná především ta okolnost, že se

²⁵ V soupisu Navrátilových děl uvádí Toman II, s. 182.

²⁶ K tomu viz Brožová 1968.

stavebním dekorem éry historismu a secese mělo architektonické sochařství klasicistní doby několik příbuzných rysů. Některé typologické a obsahové rysy plastické výzdoby obytných budov se z tohoto hlediska mnohdy nejeví jako výdobytek éry historismu, ale již jako součást měšťanské výtvarné kultury doby kolem roku 1800. Již tehdy můžeme sledovat jednak několik výzdobných typů a jednak všechny základní ikonografické okruhy, které budou nově využívány opět ve druhé polovině století. Prvním z nich je plasticky ztvárněné domovní znamení, zastupující významovou rovinu, jejímž obsahem je tradice či historie příslušného místa. Některé z nich byly rozpracovány do figurálních kompozic.²⁷ Tato znamení, dochovaná zejména ve formě reliéfů, vznikala v době, kdy pražské domy byly již několik desítek let označeny domovními čísly a mají tak platnost autonomního architektonického dekoru. Další okruh výzdoby představují univerzálně použitelné ikonografické typy. Jejich role byla dekorativní, ale zároveň zcela nepostrádala významový obsah. V případě klasicistních staveb šlo především o medailony s typovými hlavami, odvozené od podobizen osobností antické kultury.

U náročněji zdobených městských domů se setkáváme i s další obsahovou rovinou, založenou na individualizaci výzdoby ve vztahu k osobě stavebníka. V rámci skromného množství dochovaných příkladů lze tento typ ilustrovat na fasádách dvou staroměstských domů. Dům U havířů (čp. 398) získal po přestavbě Karla Schmidta v roce 1790 novou fasádu, v níž figuruje nejenom postava havíře, vsazená do nároží a zastupující rovinu domovního znamení, ale také rozvinutý figurální reliéf v ploše štítu. V dynamickém výjevu s motivem moře a lodi jsou zakomponovány prvky z legend o sv. Klimentu a sv. Mikuláši z Myry. Východiskem pro rozehrání těchto příběhů, zahrnujících motivy námořní plavby a patrona obchodníků, byla patrně profese stavebníka Josefa Antona Gärbera, člena výboru Obchodní společnosti a obchodníka s exotickým ovocem.²⁸ Obdobný princip sehrál svou roli při výzdobě štítu domu U zlatého úlu (čp. 378), přestavěného do současné podoby Zachariášem Fiegerthem v roce 1789. Její ústřední součástí je štukový reliéf s dominantním motivem úlu s vylétajícími a vlétajícími včelami, zasazený do přírodního prostředí se Sluncem a Měsícem na obloze. Při její interpretaci lze spekulovat o možnosti využití zednářské symboliky, stejně tak jako obecného symbolu píle, avšak skutečnou motivaci naznačuje osoba stavebníka, voskaře

²⁷ Např. na základě využití biblického příběhu, v němž figuroval příslušný předmětný prvek. K výpravným domovním znaméním své doby patří reliéfy Josefa Malinského – znamení na domě U zlaté studny, U Sedláků a U modrého hroznu. Je otázkou, zda v případě biblických příběhů znamení rozpracovávalo námět z dosavadního označení domu, či naopak příslušný reliéf teprve zavedl důvod pro následné označení.

²⁸ Srov. Šámal – Rymarev I, s. 54.

Mikuláše Fischera. Včelí úl zde byl patrně použit jako symbol majitelovy profese a hlavního východiska jeho manufakturní výroby, závislé na použití včelího vosku, přičemž prvky Slunce a Měsíce doplňují symboliku přírodního koloběhu.²⁹

Popsané příklady zastupují typ stavební výzdoby, která nápadně rozvíjí celkové výtvarné vyznění fasády, avšak její obsah nelze číst bez znalosti konkrétních stavebnických souvislostí a již pro běžného dobového diváka tak zákonitě zůstával spíš skrytý, než explicitní. Stejný princip výzdobné „strategie“ bude později klíčovou, ale v podstatně větší míře zastoupenou součástí ikonografického repertoáru éry historismu a secese.

V souvislosti se zvyklostmi v praxi stavebního dekoru je dlužno připomenout, že již pražské stavby klasicistního období využívaly metodu odlévání reliéfních prvků ze stejné formy pro jejich opakované použití a předjímaly tak „prefabrikační“ postupy pozdější doby.³⁰

Tendenci k figurální a symbolické zdobnosti staveb v rámci pražské obytné výstavby klasicistní éry lze sledovat téměř výhradně v relativně krátkém období přelomu 18. a 19. století. Frekvence stavebního ruchu v pražských historických městech měla v následujících desetiletích vzestupnou tendenci a jejím vyvrcholením před polovinou století byla vlna klasicistních a pozdně klasicistních přestaveb měšťanských domů ve třicátých a čtyřicátých letech. Již od dvacátých let však využívala běžná pražská stavební produkce minimum architektonického dekoru. Jeho repertoár se omezil na příležitostné zachování starších sochařských prvků fasád a také udržování tradice domovního znamení. Tomu odpovídá i výstavba prvního pražského předměstí Karlína, jehož fasádová výzdoba kromě dobově běžné ornamentiky mnohdy zahrnovala i drobné plastiky nad vchody či v nárožích, zastupující funkci novodobého domovního znamení. Jednu z nápadnějších výjimek své doby představuje sochařská výzdoba fasád staroměstského domu Platýz ze čtyřicátých let 19. století, vystavěná na řadách kamenných imperátorských hlav. Na svou dobu neobvykle rozvinutý dekor odpovídá nejenom významu této stavby, která byla nejlukrativnějším pražským nájemním domem, ale také potřebě výtvarné návaznosti na starší vrcholně klasicistní křídla, obsahující nápadnou antikizující výzdobu.

Začátek proměny vnímání vztahu mezi architekturou a jejím dekorem lze v Praze zasadit do přelomu padesátých a šedesátých let 19. století. K hlavním impulzům této proměny patří několik vzájemně se ovlivňujících faktorů: rozvoj českého národně-

29 Srov. Šámal – Rymarev 2006, s. 23.

30 Srov. Šámal – Rymarev 2001, s. 61.

kulturního života, nástup evropsky orientované novorenesanční architektury a první realizace ve sféře veřejných reprezentačních staveb. Skromný počet realizovaných novostaveb veřejných budov první poloviny šedesátých let, odhlédneme-li od sakrálního stavitelství, sestává z pouhých dvou příkladů: první zděné budovy české divadla a první budovy českého finančního ústavu.

Zatímco architekturu Prozatímního divadla, v souladu s jeho dočasným určením, zdobily výhradně interiérové sochy karyatid, fasádu České spořitelny korunovalo alegorické sousoší,³¹ jehož typ byl v české architektuře využit poprvé a byl později často následován. Také počet soudobých figurálně zdobených pražských obytných staveb je úměrně k tomu skromný a její významný raný známý příklad vznikl ve stejném autorském okruhu. Pro dům předního pražského kamenického mistra Karla Svobody, který pro něj coby pro svého spolupracovníka projektoval Ignác Vojtěch Ullmann, navrhl Josef Mánes figury karyatid.³² [6] Soudě podle dochovaného návrhu v nich malíř uplatnil prvky staroslovanského kroje a symboliku hojnosti. Tento dům na staroměstské straně Revoluční ulice, zbořený ve třicátých letech 20. století, představoval ojedinělý příklad kamenosochařsky zdobené obytné stavby své doby, avšak celková podoba jeho výzdoby, zahrnující snad i interiérové malby Josefa Navrátila, bohužel nebyla zdokumentována. Již tento raný příklad nicméně svědčí o těsném propojení výzdobné kultury veřejných a soukromých staveb, které bude aktuální po celou éru historismů a secese, kdy se také prohloubí jejich vzájemné ovlivňování, a to v obou směrech.

2.2 Terakotová plastika: hlavní nositel figurální zdobnosti pražských domů v počátcích éry historismů

Šedesátá léta 19. století lze označit za období, v němž pražskou architekturu éry historismů zasáhla první vlna zájmu o figurální zdobnost. V oblasti veřejné architektury bylo v té době uskutečněno zatím jen omezené množství realizací s figurální výzdobou. V nich se uplatnila tradiční kamenosochařská práce na průčelí a na příkladu budovy Vyšší dívčí školy již také monumentální malířská výzdoba, provedená formou nově

31 Srov. Volavková 1981, s. 165.

32 Mánesovy nákresy s frontálním a bočním pohledem uloženy ve Sbírce Muzea hlavního města Prahy, inv. č. H 26184/1. Srov. Volavková 1981, s. 164.

oživené techniky sgrafita. Teprve v sedmdesátých a osmdesátých letech budou v Praze vyrůstat nejvýznamnější reprezentační budovy a utvářet se jejich náročný figurální program. V té době zároveň v Praze a v jejím bezprostředním okolí dochází díky novým urbanistickým podmínkám (bourání pražských hradeb, osidlování předměstí) ke zrychlení stavebního rozvoje obytné zástavby, která má oproti reprezentační architektuře přirozený „kvantitativní náskok“ a stává se tak nositelem rozvíjejícího se figurálního, ornamentálního a symbolického dekoru. Jeho provádění se začínají ujmát specializované dílny, zejména sochařsko-štukatérské, jejichž vzájemná konkurence a frekvence objednávek utváří rozvíjející se kulturu stavebního dekoru.

V době počínajícího zájmu o stavební výzdobu však v Praze neexistovala dostatečně silná kontinuita dekorátérských dílen, protože zakázky na plastickou výzdobu se dosud omezovaly na drobné a příležitostné práce a převážně skromný, veskrze ornamentální dekor. Zmíněný příklad kamenosochařské výzdoby Svobodova staroměstského domu je v podstatě výjimečný a vázaný na objednavatele z okruhu veřejného stavitelství. Šedesátá léta 19. století navíc ještě v pražském stavitelství nevytvářela prostředí pro vznik většího množství konkurenceschopných dílen. V pražských historických městech zatím nenastaly podmínky pro masivní stavební rozvoj a výzdoba se tak mohla uplatňovat jen na novostavbách na místě příležitostných demolic nebo při přestavbách starších objektů. Situace na pražských předměstích byla obdobná, neboť možnosti k výzdobě se naskýtal převážně u přestaveb starších solitérních budov, především usedlostí. Podmínky pro předměstský stavební rozvoj se vytvářely právě v této době parcelací pozemků na Vinohradech a Žižkově, avšak k vlastnímu stavebnímu boomu tam došlo až od následujícího desetiletí.

Za daných okolností je přirozené, že nositelem stavebního dekoru se v rané fázi výzdoby pražských obytných staveb stala pálená keramika, jakožto médium s širokou škálou použití a silnou výrobní tradicí. Výroba výtvarně pojednané keramiky měla svůj základ v oboru kamnářství, hrnčířství a do jisté míry také v oblasti zahradního mobiliáře. Díky své trvanlivosti byla keramická plastika zároveň vhodná pro výzdobu staveb, zejména pak jejich průčelí. Dekorativní formy, využívané v dosavadních keramických oborech, byly do značné míry aplikovatelné právě na výzdobu architektury. Dominantní postavení mezi pražskými keramickými dílnami si již kolem poloviny 19. století vytvořila dílna Václava Jana Sommerschuha (1825–1892) potomka a následovníka pražských kamnářů a hrnčířů. Počátek konjunktury Sommerschuhovy firmy souvisí s rozvojem pražského kamnářství v padesátých letech 19. století, kdy zavedení topení

uhlím vyvolalo potřebu stavění nových kamen či jejich přestavování. Sommershuhova kamna si díky svému uměleckořemeslnému zpracování získala oblibu u šlechtické a bohaté měšťanské klientely a výroba byla v roce 1863 přenesena ze svého původního místa v odsvěceném staroměstském kostele sv. Mikuláše do nově zakoupených domů na Mariánském náměstí, které Sommerschuh přestavěl na keramickou manufakturu. Lze předpokládat, že již právě v této době firma svůj repertoár přizpůsobila rostoucí poptávce po stavební plastice. Tento výrobní artikl totiž firma využila již při původní úpravě vlastního sídla, později zaniklého při pražské asanaci. [7] Jeho průčelí zdobil bohatý druhorokokový reliéfní dekor kolem oken, řada váz na balustrádě a plastika Madony, vsazená do centrální niky.³³ Patrně ve všech případech šlo o prvky z pálené hlíny, upevněné do fasády.

Výmluvným dokladem o produkci Sommerschuhova závodu je ilustrovaný firemní ceník z doby kolem roku 1870.³⁴ V něm jsou zastoupeny obě hlavní součásti nabídky keramických produktů, [8] jednak kamen, jednak různorodých dekorativních prvků, dobovou terminologií označovaných jako „*plastické ozdoby pro stavby*“. Zároveň je z nabídky patrné, že některé z drobnějších reliéfních plastik měly univerzální použití – mohly sloužit jako součást výzdoby kamen, nástěnná dekorace interiéru, nebo mohly být zakomponovány do výzdoby průčelí. Vzhledem k převažující druhorokokové ornamentice lze vznik ceníku zasadit snad ještě do šedesátých let 19. století.

Repertoár plastických forem Sommerschuhovy továrny se utvářel prací několika různorodých okruhů umělců a uměleckých řemeslníků. Ve firemní produkci se patrně promítala tradice porcelánových výrobků, údajně zastoupená modeléry povolányými přímo z míšeňských manufaktur. Z českých tvůrců se dochovala jména modelérů Poláka a Lašťovky, přičemž o druhém z nich víme alespoň to, že byl absolventem pražské zlatnické školy.³⁵ Mimoto se do určité míry na Sommerschuhově nabídce podílely i špičky českého sochařství, jak naznačují některá vyobrazení z ilustrovaného ceníku. Starší generaci zastupuje Arnošt Popp, autor figurálních krbových nástavců, a Václav Levý, který modeloval v šedesátých letech sochu sv. Jana Křtitele. Socha Neptuna,

33 Viz např. fotografie severozápadní strany Mariánského náměstí od Jindřicha Eckerta z doby kolem r. 1890, AHMP, Sběrka fotografií, sign. VI 37/17.

34 Ceník se dochoval v grafické sbírce Uměleckoprůmyslového musea v Praze, inv. č. G-1638-C. Tiskovina ve formě sešitu s litografickými ilustracemi obsahuje ručně psané příписы modeléra Lašťovky, připomínající autorství a dobu vzniku některých prací a datující ceník do doby kolem roku 1870.

35 Patera – Blažková 1942, nestr.

původně určená pro výzdobu stejnojmenného hotelu v Mariánských Lázních, je známým dílem Josefa Václava Myslbeka z téhož desetiletí.

Prvním známým příkladem pražské novostavby, dekorované figurální terakotovou plastikou, je dům U tří mečů v Celetné ulici na Starém Městě. [9] Objekt s fasádou na pomezí pozdního klasicismu, druhého rokoka a romantického historismu provedl do roku 1867 stavitel Alexandr Hellmich na místě staršího domu pro obchodníka Augusta Goldschmidta a jeho manželku.³⁶ Jde o jednu z prvních pražských staveb, jejíž umístění a typologie dekoru naznačuje budoucí bohatství stavební výzdoby následujících desetiletí. Vedle čistě ornamentálních prvků, doplňujících okna a pilastry, z fasády vystupuje volně modelovaná hlava v medailonu ve střední ose, dvojice stylizovaných delfínů a čtveřice ženských figur na konzolách v prvním patře. Výzdoba domu manželů Goldschmidtových byla zjevně založena na dekorativním účinku a není patrné, že by zahrnovala významové obsahy nad rámec nejobecnějších typů – čtveřice ženských postav pracuje se symbolikou hojnosti a snad i přírodního koloběhu [10]. Symbolika vodních tvorů, nejčastěji tradičně stylizovaných delfínů, se teprve později stane součástí ikonografického repertoáru pražských staveb, nacházejících se v blízkosti Vltavy. Ačkoliv příslušnou výzdobu nelze přímo ztotožnit se známými realizacemi nebo firemním ceníkem, formálně a dobou vzniku tato výzdoba odpovídá právě Sommerschuhově produkci. Obdobný původ lze ostatně předpokládat také u dvojice antikizujících ženských figur ve funkci kandelábrů, zdobících balkon zaniklého obchodního domu U města Paříže na protější straně Celetné ulice, patřící rovněž manželům Goldschmidtovým.³⁷

Obdobnou realizaci, jen o málo mladší než byla novostavba domu U tří mečů, představuje stylově příbuzná přestavba domu u Diesbachů na Novém Městě,³⁸ provedená podle plánů Otto Ehlena a Josefa Kanderta z r. 1868.³⁹ [11] Jeho fasádě dominuje skupina pěti ženských soch na konzolách třetího patra, kterou lze již průkazně spojit s produkcí Sommerschuhovy továrny.⁴⁰ Jejich ikonografie má opět spíše obecnou povahu, ale je čitelnější než v předchozím případě: čtveřici personifikací ročních dob zde doprovází ústřední postava Minervy. Figury jsou modelovány v klasicizujících formách, velmi

36 Šámal – Rymarev 2011, str. 82–83.

37 Tamtéž, s. 82. – Fotografie původního průčelí s patrnou plastickou figurou viz Rudolf Piša, Pražský „Bon Marché“, *Věstník muzea cenných papírů* VII, č. 4, 30. 4. 2014.

38 Čp. 1480, Panská 10.

39 Taťána Petrasová, in: UPP 1998, s. 640–641.

40 Personifikace Podzimu je totožná se štítovou sochou na bývalé usedlosti Feslová, jejíž ostatní součásti výzdoby lze ztotožnit s vyobrazeními v Sommerschuhově ceníku (pozn. 34).

charakteristických pro soudobou i pozdější terakotovou stavební plastiku, zejména pokud jde o vyjádření personifikací ženskými postavami nebo o vyjádření antických božstev.

Stylově neutrální klasicizující poloha keramických plastik dovozovala, aby se některé z plastik udržely v repertoáru dekoračních firem po velmi dlouhou dobu. Příklad tohoto typu nabízí právě jedna z figur na průčelí domu U Diesbachů – personifikace zimy [12] - využitá ještě o celých třicet let později ve výzdobě domu na pražském předměstí Břevnově,⁴¹ [13] tedy nedlouho předtím, než došlo k ukončení pražského provozu Sommerschovy továrny a jeho přesídlení do Rakovníka (1898).

Jmenovitě při sledování produkce firmy V. J. Sommerschuh lze konstatovat, že mnohé výtvarné prefabrikáty byly využívány i v rozmezí několika desetiletí, a to v zásadě bez ohledu na proměny architektonického stylu. K častěji opakovaným Somerschuhovým plastikám patří personifikace obchodu, ztvárněná v podobě dětského Merkura s atributy kotvy a měšce na knize, konvenující s běžnými požadavky na obsah výzdoby nájemní zástavby. Její příklady se dochovaly na Vinohradech, v Karlíně a Starém Městě na fasádách, jejichž vznik spadá do dlouhého rozmezí let 1876–1897.⁴² [14] Nejstarší známé použití sochy Obchodu lze zaznamenat v souboru plastik, dříve zdobících balustrádu schodiště vlastní vily Václava Jana Sommerschuha z roku 1867, kde doprovázela personifikace Vědy, Průmyslu a Vojenství.⁴³ Exteriér a zahrada Sommerschuhovy venkovské vily, [15] nacházející se v katastru nynější obce Křivoklát, obsahovala řadu plastik z firemní produkce, v současnosti již bohužel odstraněných. Využití pro pražské fasády získala i socha Průmyslu, tvořící dvojici s Obchodem u již zmíněného vinohradského domu.⁴⁴ Příklady ze souboru dětských postav z křivoklátské vily zároveň ukazují univerzálnost použití keramických plastik této produkce – sochy mohly být v mnoha případech použity jako volně stojící, v podstatě jako zahradní dekorace, stejně tak jako významový prvek, zasazený do domovního průčelí. Například dvojice Vědy a

41 Niku štítu v průčelí domu čp. 269 v Bělohorské ulici v Břevnově, nesoucím datum 1897, vyplňuje plastika ženy se džbánem a sklenicí vína, identická se sochou z řady personifikací z průčelí domu u Diesbachů (čp. 1480 na Novém Městě).

42 Identické plastiky Obchodu ze Sommerschuhovy nabídky jsou patrné na domech čp. 573 na Vinohradech (z roku 1876), čp. 266 v Karlíně a čp. 1061 na Starém Městě (dům U Merkura z roku 1897).

43 Fotografie těchto a dalších zaniklých plastik z vnější výzdoby křivoklátské vily a její zahrady viz Patera – Blažková 1942, nestr.

44 Střední osu fasády domu čp. 573 na Vinohradech z roku 1876 člení niky s postavami Obchodu a Průmyslu ze Sommerschuhovy nabídky.

Vojenství bývala součástí konfigurace fontány v zahradě jistého smíchovského domu.⁴⁵

[16]

Právě architektonické úpravy fontán a kašen v zahradách a vnitroblocích domů v Praze a předměstích, prováděné po polovině 19. století, skýtaly jedno z dalších odbytišť univerzálně použitelné keramické plastiky.⁴⁶ Dosud dochovaným příkladem je dvojice Sommershufových soch Jara a Léta, završující celek fontány v nádvoří domu stavebního podnikatele Aloise Stuchlíka na Žižkově z roku 1879,⁴⁷ [17] z nichž první byla již zmíněna v souvislosti s fasádovou výzdobou. Stejná dvojice soch o několik let později ozdobila niky v průčelí novorenesančního domu v novoměstské Žitné ulici.⁴⁸ [18]

Ačkoliv známé a dochované příklady plastik Sommerschuhovy továrny se nachází převážně na území pražských historických měst a jejich předměstí, její zákaznický okruh měl širší geografický dosah, odpovídající dobovému renomé tohoto závodu. Na to ukazuje jedna z populárních a častěji využívaných soch firemní nabídky - antikizující Bakchantka - zdobící novorenesanční průčelí domu na pražských Vinohradech, ale i eklektickou fasádu domu ve Znojmě.⁴⁹ [19] Jiným příkladem objednávky Sommerschuhovy produkce na území Moravy je řada plastik na balustrádě schodištního rizalitu zámku Čechy pod Kosířem – personifikace Jara, Vědy, Umění a Úrody. Vzhledem k tomu, že příslušná úprava průčelí pochází až z počátku 20. století, šlo patrně o práci z doby, kdy Sommerschuhův závod sídlil již několik let v Rakovníku a byl spravován rodinným nástupcem.⁵⁰ Pro výzdobu sylva-tarouccovského zámku byly nicméně použity plastiky z rané fáze produkce, jejichž „nadčasové“ klasicizující tvarosloví takový postup umožňovalo, o čemž vypovídá úvodní figura Jara, zastoupená ve firemním vzorníku z doby kolem roku 1870.⁵¹

45 Viz fotografie Zikmunda Reacha, zachycující fontánu v zahradě domu č. 80 v Nádražní ulici, ÚDU AVČR, Sběrka fotografií, inv. č. 4614.

46 Autorsky neurčené sochy, tvořící plastickou část fontány, u nichž lze předpokládat keramický materiál, zdobily nádvorní kašny domu čp. 22/ II v Jungmannově ulici (viz ÚDU AVČR, Sběrka fotografií, inv. č. 4962) a domu čp. 1945 /II v Záhořanského ulici (tamtéž).

47 Čp. 32, Seifertova 3.

48 Čp. 1656 /II, z doby po roce 1884.

49 Patera – Blažková 1942 (nestr.) uvádí sochu bakchantky v domě čp. 196 ve Vršovcích a v domě čp. 71 ve Všenorech. Shodná plastika je v průčelí domu čp. 191 na Vinohradech a v nise v průčelí domu v ulici 17. listopadu ve Znojmě.

50 Po asanaci domů na Mariánském náměstí došlo k definitivnímu přestěhování firmy z Prahy do Rakovníka (1898). Viz Miloslav Vlček, *Václav Jan Sommerschuh a jeho dílna. Sto let keramické výroby pro architekturu v Rakovníku*, Rakovník 1983, nestr.

51 Viz ceník firmy V. J. Sommerschuh (pozn. 34), tab. IX.

Firmy na výrobu keramiky, mezi nimiž v pražském prostředí dominovala továrna Václava Jana Sommerschuha, lze právem považovat za hlavního dodavatele figurálních (a do značné míry i ornamentálních) plastik pro výzdobu pražských domů v době před rozvojem činnosti pražských sochařsko-štukatérských dílen. Výrobky tohoto typu obstály díky svým multiplikacím i v následujících desetiletích jako alternativa či doplněk sochařsko-štukatérské výzdoby staveb, ačkoliv jejich formy byly výtvarně konzervativní. Jedním z hlavních důvodů jejich pokračujícího využívání byly patrně výhody, které nabízela zejména volná plastika z pálené hlíny. Relativní snadnost jejich prefabrikované výroby, nízké výrobní náklady a přijatelná manipulovatelnost při osazování na architekturu (zejména ve srovnání s kamennými sochami) mohla konkurovat plastikám z produkce sochařských firem, zpravidla odlévaných z cementových hmot.

O stálé popularitě keramických výrobků coby stavebního dekoru v době rozvinuté konkurence sochařských firem svědčí také produkce továrny Barta a Tichý v Hlubočepích, založené roku 1875. Ta do svého programu vedle převažující výroby stavebních hmot pojala i výrobu terakotové plastiky, jejíž nabídku dokumentuje ilustrovaný ceník z doby po roce 1880.⁵² Kromě volných plastik firma i v této době nabízela množství reliéfních prací a dekorovaných architektonických článků (hlavice pilastrů, konzoly), obdobně jako tomu bylo u soudobých sochařsko-štukatérských firem. S plastickými produkty továrny se logicky setkáváme jak v blízkosti jejího hlubočepského působiště,⁵³ tak na domovních průčelích v centrální Praze,⁵⁴ [20] kde měla ostatně firma své administrativní sídlo a sklady.⁵⁵ Základní nabídka jejích plastik měla obdobný klasicizující ráz jako sochy ze Sommerschuhovy továrny. [21] Ke konzervativní podobě stavební plastiky továrny Barta a Tichý přispěl i fakt, že její nabídka převzala i některé starší sochy právě ze Sommerschuhovy produkce,⁵⁶ čímž přispěla k dalšímu udržování tradičních dekorativních typů ve vyvíjející se výtvarné kultuře pražských staveb.

52 *Cenník terrakotového zboží hlubočepské továrny na stavivo firmy Barta a Tichý*, soukromá sbírka.

53 Balkon ve středové části průčelí objektu čp. 18 v ulici Na Zlíchově v Hlubočepích doprovází dvojice nik s plastikami Hojnosti a Bakchantky. K druhé z nich viz *Cenník terrakotového zboží* (pozn. 52), tab. XVI.

54 Portikus domu čp. 1701 na Novém Městě zdobí kruhové reliéfy s motivem rána a večera, odpovídající firemnímu ceníku z doby po r. 1880. Viz *Cenník terrakotového zboží* (pozn. 52), tab. X–XI.

55 Administrace a sklady továrny byly umístěny v dnešní Opletalově ulici, viz *Cenník terrakotového zboží* (pozn. 52).

56 Dvojice dětských personifikací Jara a Podzimu z ceníku továrny Barta a Tichý (*Cenník terrakotového zboží*, pozn. 52, tab. XIX) odpovídá téže dvojici v Sommerschuhově ceníku (pozn. 34, tab. XXXV).

Dekoratívni keramická plastika zasáhla do kultury výzdoby pražských staveb nejenom jako integrální součást dobových architektonických realizací. Dokladem její oblíby jsou také četné příklady jejího umísťování do starších stavebních celků, tedy doplňování stávající historické architektury novodobými dekorativními prvky bez zásadních stavebních zásahů. Vzhledem k již naznačené tendenci užívání oblíbených soch z klasicizující keramické produkce v dlouhodobém časovém horizontu většinou nelze tyto případy jednoznačně datovat. K tomu přispívá i absence pramenů, které by dílčí úpravy tohoto typu dokládaly. Jejich vznik však lze alespoň v některých případech předpokládat právě v době, kdy byly možnosti zdobení staveb v pražských městech omezeny na příležitostné přestavby a novostavby, avšak kdy zároveň popularita stavebního dekoru již začala stoupat.

Charakteristický příklad využití keramických soch jako výtvarného doplňku stávající budovy představoval zbořený Braunův dům v nároží Vodičkovy ulice.⁵⁷ Výrazně plastické členění jeho raně barokní fasády získalo nový akcent ve dvojici figur, vyrůstajících z balkonu nad arkýřem hlavního průčelí. [22] Ty odpovídaly sochám, označeným jako Flora a Ceres v nabídce Sommerschuhovy továrny.⁵⁸ [23] Tatáž dvojice soch se dosud dochovala v obdobné konfiguraci coby završení balkonu v klasicistním průčelí Hummelova domu na Malé Straně, upravovaném v šedesátých letech 19. století.⁵⁹ Historické fotografie pak dokládají i další, již nedochované příklady využití Sommerschuhových soch ve starší pražské zástavbě.⁶⁰

2.3 Počátky výtvarné kultury pražské předměstské vily

Podobně jako tomu bylo u pražských měst v době před masivním stavebním rozvojem, možnosti využití architektonického dekoru na pražských předměstích v době před jejich urbanizací byly zpravidla vázány na úpravy a přestavby stávajících staveb. Hlavní roli v tomto směru rovněž sehrála keramická plastika. Otázka adaptací a přestaveb předměstských objektů si v této souvislosti zaslouží zvláštní pozornost.

⁵⁷ Čp. 730/ II.

⁵⁸ Reprodukce viz např. v Jan Zeyer, *Architektonische motive in Barock und Rokoko*, Leipzig 1907, Figury odpovídají vyobrazením v Ceníku (pozn. 34), tab. XXVIII.

⁵⁹ Pavel Vlček, in: UPP 1999, s. 575.

⁶⁰ Viz např. dvojice soch na arkýři domu v Pražských Benátkách, Sbírka fotografií ÚDU AVČR, inv. č. 10935.

Na konci šedesátých a sedmdesátých let 19. století se do české architektury zapsala skupina architektonicky hodnotných a výtvarně exkluzivních vilových staveb podnikatelské elity, vzniklých na předměstích Prahy. Pro jejich propracovanou výzdobu a celkovou výtvarnou kulturu nenacházíme bezprostřední předchůdce, což v principu platí i o jejich samotném architektonickém typu. V dřívější době v bezprostředním pražském okolí postrádáme výrazný příklad starší vilové architektury, která by mohla tvořit přirozený „předstupeň“ zmíněných staveb. Ten je nicméně na českém území zastoupen již počátkem šedesátých let objekty, jejichž stavebníci z podnikatelské sféry je zřizovali v blízkosti svých průmyslových podniků. Jde především o vynikající raně novorenesanční architekturu Leitenbergerovy vily v Mladé Boleslavi. Méně pokročilý a o málo pozdější příklad se pak nabízí v Hartmannově vile v Kutné Hoře, projektované ve formách na pomezí pozdního klasicismu a romantického historismu. Již na těchto stavbách se uplatňoval, zatím ve skromné míře, nejen ornamentální, ale i figurální dekor, ve svém širším kontextu případně dotvářený i zahradními plastikami. Pro svou dobu je příznačné zejména použití keramických medailonů s figurálními motivy. Ty jsou uplatněny ve střídme míře, o to víc má však jejich uplatnění v celku stavby efekt členícího prvku, kterým byla fasáda vyvažována.⁶¹

„Slavné“ novorenesanční vily na pražských předměstích ze sedmdesátých let 19. století představovaly nové výtvarné celky jak ve své architektonické kvalitě a stylové čistotě, tak ve výrazném použití výtvarné výzdoby. Tradice výtvarně dekorovaného sídla v pražském předměstském regionu je nicméně staršího data a zmíněné stavby na ni svým způsobem navázaly, respektive rozvinuly ji do kultivovanějších a modernějších forem. V širším historickém kontextu jsou za předchůdce typu vily považována především venkovská šlechtická sídla. V námi sledované éře tvoří skutečný předstupeň pražských předměstských vil bývalé zemědělské usedlosti, u nichž se v průběhu 19. století jejich původní užitková funkce proměnila na odpočinkovou či rezidenční. Postupně se tato sídla stávala místem letního pobytu majitelů z okruhů bohatého pražského měšťanstva a tuto jejich proměnu mnohdy provázely přestavby, dílčí úpravy a využívání nové výtvarné výzdoby v různém rozsahu. Kromě sledování těchto předchůdců pražských vil nelze opominout skutečnost, že samotný stavební typ vily je v prostředí pražského předměstí a pražského okolí zastoupen nejenom skupinou staveb podnikatelské elity ze sedmdesátých

61 Na Leitenbergerově vile jsou medailony s mužskými poprsími v historických kostýmech použity tak, aby jejich dvojice či trojice tvořily protíváhu oknům v jinak nečleněných širokých plochách fasády. Obdobné prvky jsou patrné i na projektu Hartmannovy vily, kde vyvažují fasádu v místech širších rozestupů oken. Srov. Rostislav Švácha (ed.), *Slavné vily Středočeského kraje*, Praha 2010, s. 67–74.

let 19. století, ale také dalšími, výtvarně méně výraznými stavbami, které jim předcházely nebo vznikaly souběžně. Jejich nejvýraznější příklady však vznikly opět úpravami zemědělských usedlostí, a to jejich radikálními přestavbami.

Nejstarší známý příklad zmíněného typu se dochoval na katastru Záběhlic. Vilová stavba v dnešní Záběhlické ulici, [24] byla adaptována z někdejší usedlosti, jejíž původ je kladen do 18. století.⁶² Přestavba navázala na rozsah a dispozici staršího objektu, přičemž jeho situování v těsné blízkosti sousední stavby neumožnilo stavbu pojednat jako solitér a uplatnit reprezentační složku na všech průčelích.⁶³ Přesto dala tato úprava objektu celistvou podobu. V ní dominuje motiv vyřezávaného štítu, předsaženého nad plasticky pojednanou fasádou v uličním průčelí, a tato konfigurace se v identické podobě opakuje v krajních osách delšího zahradního průčelí. Plastický dekor sestává s keramických suprafenester a z opakovaných trojicí antikizujících ženských hlav. V interiéru se nad krbovým koutem dochovala dvojice medailonů s motivem ženských postav, hrajících na lyru a flétnu, které dovolují celou plastickou výzdobu záběhlické vily připsat keramické továrně Václava Jana Sommerchuha.⁶⁴ Dekor místností doplňují střídmé nástropní malby, sestávající z ornamentálních rámců v druhorokokových formách. Výzdobu vily lze hodnotit jako ryze dekorativní, bez obsahové složky, avšak jde o první známý příklad výzdoby soukromých objektů v regionu pražských předměstí 2. poloviny 19. století, představující komplexní dekorativní celek s figurální složkou.

Výrazný, avšak nedochovaný příklad proměny původně zemědělského objektu v předměstskou vilu nabízí usedlost Feslová na území dnešních Vinohrad, získaná v roce 1857 majitelem karlínské továrny na ocet Ulrichem Huberem a jeho manželkou.⁶⁵ Původní podobu usedlosti neznáme; přestavba, která proběhla patrně nedlouho po zakoupení nemovitosti, vytvořila objekt, stupňovitě zasazený do svahu, s převýšenou, osově komponovanou střední částí, obracející se do rozlehlé zahrady. Členění a dekor zasazují stavbu stylově na pomezí pozdního klasicismu a romantického historismu. Její reprezentační pojetí zdůrazňovaly klasicizující figurální plastiky v osách středního

62 Srov, František Holec, *Kronika královské Prahy a obcí sousedních IV*, Praha 1996.

63 Stabilní katastr z počátku čtyřicátých let 19. století zaznamenává u čp. 28 v Záběhlicích shodnou dispozici jako po přestavbě - podélný objekt byl příčně situován na Záběhlickou silnici a těsně přiléhal k sousední usedlosti vlevo.

64 Ceník (pozn. 34), č. 16 a 18.

65 Lašťovková 2001, s. 76.

pavilonu a dvojice soch, předsazených okolo středního vstupu.⁶⁶ [25] Jejich původ v keramické továrně V. J. Sommerchuh⁶⁷ je dalším z četných dokladů prvenství a monopolu tohoto podniku v oboru stavební plastiky ve své době.

Plastický dekor téhož původu provázel také úpravu košířské usedlosti Kavalírka do podoby předměstské rezidence. [26] Absenci pramenů k příslušné představě nahrazuje alespoň kompaktně dochovaná podoba průčelí, díky níž ji pravděpodobně můžeme zasadit do šedesátých let 19. století. Přítomnost zachované terakotové výzdoby nám v tomto případě umožňuje uvažovat o jejím základním ikonografickém rámci. Její hlavní složkou jsou figury s atributy Rozsévače a Sekáče, předsazené na soklech v krajních osách hlavního průčelí. Význam soch zjevně vychází ze snahy udělit výzdobě jak místo v kontextu místní historické tradice, tak v kontextu soudobého charakteru okolí. K drobnějšímu dekoru pak patří dvojice psích hlav v ose hlavního vstupu. Využívání tohoto motivu ve výzdobě průčelí městských a předměstských staveb je příkladem novodobých transformací některých tradičních dekoračních námětů. U městských a předměstských staveb 2. poloviny 19. století se kodifikoval rejstřík dekorativních prvků umisťovaných do blízkosti domovního vstupu a navazujících na tradici apotropaionů. Vedle motivu lví hlavy, lví postavy, orla a Medúsy se nově prosadil i motiv psí hlavy nebo psí postavy. Jde o jeden z četných příkladů moderních modifikací tradičního repertoáru výzdoby, v tomto případě se pohybující na pomezí dekorativní a významové složky. Výzdobu fasády nakonec doplňují obsahově neutrální medailony s reliéfy Amorů, členící plochu zdí v krajních osách přízemí. Ty ukazují na univerzálnost použití dobové terakotové výzdoby: identické medailony byly hlavní součástí kachlových kamen z nabídky hliněného zboží firmy V. J. Sommerschuh.⁶⁸

Lze předpokládat, že dílčími proměnami prošel po polovině 19. století mnohem větší počet bývalých zemědělských usedlostí na pražských předměstích, než na jaký lze usuzovat jen na základě dochovaných nebo doložených úprav. Například o výtvarném vybavení smíchovské Bertramky z doby přestavby po požáru v roce 1871 vypovídají již jen dochované Sommerschuhovy plastiky ve venkovním prostoru usedlosti. Na komplexní pojetí výtvarné reprezentace předměstského odpočinkového sídla ukazují

66 Podobu objektu, kterou zcela odstranila radikální přestavba ve dvacátých letech 20. století, dokládá soubor fotografií Františka Fridricha ve Sbírce fotografií ÚDU AVČR, inv. č. 20802–20804, datovaných přípisem do roku 1872.

67 Autorství plastické výzdoby odvozují ze srovnání podoby sochy v levé ose středního pavilonu s figurou Pavevce v Sommerchuhově ceníku (tab. XXVIII, viz pozn. 34).

68 Ceník (viz pozn. 34), tab. XXVI.

nepřímé zprávy o nedochované výzdobě michelské Jezerky z doby po polovině 19. století, kdy byla v majetku pražského mlynáře Novotného – zatímco malířskou výzdobu sálů měla opatřit dílna Josefa Navrátila,⁶⁹ exteriér či venkovní prostor byl osazen opět Sommerschuhovými terakotami.⁷⁰

Výzdobná kultura, již se vyznačují přestavby zemědělských usedlostí ve třetí čtvrtině 19. století, je zároveň úzce spjata se způsoby zdobení vil na pražských předměstích a v pražském okolí, kterou bychom mohli označit za „šedou zónu“ dobové vilové architektury. Jde o objekty, které dosud převážně nebyly zdokumentovány a odborně zhodnoceny, nebo zcela unikaly pozornosti. Důvodem je jednak nedostatek pramenů k jejich vzniku, malá míra dochování jejich původní architektonické podoby a dekorace i upřednostnění zájmu o exkluzivní příklady vilových staveb sedmdesátých let 19. století, projektovanými vynikajícími architekty.⁷¹ Cílem této studie není posuzovat architektonickou kvalitu zmíněných objektů. Je zjevné, že převážná většina z vilových staveb v nejbližším pražském okolí, které vznikaly zhruba současně se slavnými realizacemi Antonína Barvitia, Ignáce Ullmanna a Zdeňka Schuberta ze Soldern, nesnese s těmito příklady přímé srovnání v měřítcích architektonické jednoty a kvality. Lze se shodnout na tom, že v rámci odborné diskuze o fenoménu pražské vilové architektury nebyly opomenuty žádné skutečně významné příklady dobových realizací. Při hodnocení výtvarné výzdoby málo známých soudobých pražských vil jsme odkázáni na velmi kusé zprávy, popřípadě již jen na fragmentárně dochovaný současný stav. Skromný exkurz do této tematiky se soustřeďuje na dvě lokality v bývalém pražském okolí - Liboc a Šárecké údolí, včetně jeho přilehlých partií.

Symbolem rezidenčního charakteru Liboce se v novodobé éře stala italizující vila, postavená roku 1871 podle projektu Zdenka Schuberta ze Soldern pro jeho otce, právníka Eduarda, tehdejšího poslance říšské rady a pozdějšího ředitele Hypoteční banky. Podle vlastní architektovy vzpomínky vzbuzovala pozornost u místních vesnických obyvatel už v době své výstavby, a to díky nápadné věžovité nástavbě, v níž někteří spatřovali sakrální objekt a dohadovali se o jeho konfesním určení, avšak „*nyní jsou všichni spokojeni a vidí v tom villu*“. Schubertova letní rezidence však nebyla jedinou vilovou

69 Srov. Lašťovková, s. 121.

70 Patera – Blažková 1942 (nestr.) uvádí ve výčtu Sommerschuhových prací skupinu soch z michelské Jezerky, objednaných pro mlynáře Novotného a dochovaných v době vzniku publikace ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea: šlo o plastiku Amora dvojici Lovu a Honu.

71 Jan Bažant v zásadní publikaci o pražských vilách novorenesanční éry naznačuje, že kromě zkoumaného vzorku exkluzivních architektur lze počítat i s dalšími, méně známými příklady: s vilou Zuzankou v šáreckém údolí a s vilou v ulici Na Vypichu 13 (Bažant 1994, s. 15).

stavbou, vznikající v těchto místech přibližně v době, kdy se úsek Buštěhradské dráhy, procházející Libocí, měnil z koněspřežné na parní železnici. Oblast v malebném okolí letohrádku Hvězda a jeho obory, jejíž osou je dnešní Libocká ulice, byla fakticky součástí katastru Břevnova jako jeho místní část - Horní Liboc. K souputníkům velkoryse koncipované Schubertovy vily (čp. 276) zde patří několik dalších, skromnějších staveb, jejichž okolnosti vzniku jsou však málo známé.

Objekt čp. 275, sousedící s pozemkem Schubertovy stavby, je pojednán jako klasicizující blokovitá stavba s převýšeným středním rizalitem. Datujeme jej do sedmdesátých let 19. století⁷² a jeho číslo popisné dává tušit, že vznikl v době, bezprostředně předcházející stavbě jeho slavnějšího souseda. Původní podobu případné výzdoby vily neznáme a jediným jejím známým prvkem je plastický dekor štítu, v němž dvojice gryfů nese kartuš, původně snad obsahující stavebníkův erb.

Na proměně Horní Liboce v takřka vilovou čtvrť se podílelo ještě několik dalších staveb, vzniklých patrně v letech následujících po vzniku Schubertovy vily, a to přestavbami stávajících venkovských domů se zahradami při Libocké ulici. Protější Zeyerova vila (čp. 261) je sice známá svým kulturně-historickým významem, avšak o jejím vzniku a původní podobě je toho známo žalostně málo. Objekt byl vyzdoben již zaniklou dvojicí soch V. J. Sommerchuha, zahrnující plastiku Kováře. Na výtvarné pojednání fasád stavby, kladené do roku 1878, dnes upomínají již jen ornamenty vyřezávaných štítů, podobně jako je tomu u sousedního vilového objektu čp. 260. Hypoteticky do stejné vlny úprav místních stavení na vilové objekty lze zařadit také nedalekou vilu čp. 253, patřící v dotčené éře advokátu Juliu Nejedlému, který byla původně vyzdobena větším množstvím terakotových plastik, opět ze Sommershuhovy produkce.

K utváření obdobného typu výstavby, jako tomu bylo v Horní Liboci, lákal ve stejné době také přírodní charakter Šáreckého údolí. Z doby po roce 1875 pochází novorenesanční vila Zuzanka, postavená nákladem vrchního inženýra Františka Mráze na pozemcích bývalé usedlosti Žitná. Stavba dosud neznámého autorství překvapuje svým jednotným výrazem a relativní výrazovou blízkostí k téměř soudobým stavbám s asymetricky umístěnou věžovitou nástavbou – Schubertově a Lannově vile. Byla však projektovaná v celkově jednodušší (a přirozeně i levnější) blokovité a plošněji členěné formě. Nesrovnatelně skromnější byla pravděpodobně i celková zdobnost objektu, o níž však v současnosti již nelze říct nic určitého, kromě toho, že pravděpodobně zcela postrádala

72 UPP 2012, s. 512.

vnější výzdobu a v souladu s menší nákladností stavby byla jediným exteriérovým dekorativním prvkem dvojice plastik (nejspíše keramických) na zahradním schodišti.⁷³

Vilová výstavba postupně zasáhla i další partie Šáreckého údolí, stejně jako přiléhající oblast Podbaby blíže k toku Vltavy. Skupinu nápadných a patrně poměrně raných vil v těchto místech bohužel provází tíživý nedostatek dokumentace. Jejich podoba a některé zprávy opět dokládají především tu skutečnost, že nejpopulárnějším médiem výzdoby těch vilových staveb, jejichž stavebníci nepatřili k nejvyšší podnikatelské a společenské elitě, byla terakotová plastika. O tom vypovídají jednak dochované sochy Flóry a Ceres ze Sommershuhovy produkce,⁷⁴ zdobící vstupní osu vily čp. 2517 v ulici v Podbabě, [27] jednak zpráva o kdysi četném zastoupení soch téhož původu v protější vile obchodníka s rybami Karla Podhorského,⁷⁵ z jejíhož dekoru ani původní podoby se však již nic podstatného nezachovalo.

Z uvedených příkladů je patrné, že potřeba výtvarného vybavení objektů odpočinkového typu v pražském okolí šla ruku v ruce s růstem popularity tohoto stavebního typu. Náročné výzdobné programy, zahrnující malířskou výzdobu interiérů i exteriérů, byly u méně nákladných staveb nahrazovány prefabrikovanými sochařskými pracemi, které si většinou nekladly nároky na obsahová poselství. Jejich tradice a typologie přitom nepřerušeně pokračovala od předchozího desetiletí.

73 Fotografie viz Sbirka fotografií ÚDU AVČR, inv. č. 011775.

74 Ceník firmy V. J. Sommerschuh (viz pozn. 34), tab. XXVIII.

75 Patera – Blažková 1942, nestr.

3. Exkluzivní solitéry: výzdoba městských a předměstských staveb společenské elity

Specifika výzdoby pražských soukromých staveb v sedmdesátých letech 19. století.

Interiéry Thunovského paláce. Schebkův palác a jeho „předchůdci“.

Poznámky k dekoraci vilových staveb pražského předměstí.

3.1 Specifika výzdoby pražských soukromých staveb v sedmdesátých letech 19. století

Klíčovým obdobím pro utváření kultury malířské a plastické výzdoby pražských staveb je osmé desetiletí 19. století. Zatímco v této době postupně probíhala výstavba hlavních veřejných reprezentačních budov, následovaná složitými jednáními o jejich vnitřní a vnější výzdobě, ve sféře soukromých budov vznikla již v první polovině sedmdesátých let 19. století skupina náročně koncipovaných staveb, reprezentující nejlepší příklady novorenesanční architektury v Čechách. Výtvarné bohatství těchto budov bylo výsledkem konjunktury stavebníků z okruhu české a především česko-německé podnikatelské elity a jejich kulturních zájmů. Nárůst silné podnikatelské sféry této doby ostatně stojí i za rozvojem nájemní výstavby, již bude věnována pozornost v následujících podkapitolách.

Skupina soukromých staveb, kterou se zabývají následující pasáže, je v několika ohledech specifická: v první řadě je její počet relativně omezený, přičemž se vyznačuje úzkými vzájemnými vazbami jejich objednatelů mezi sebou u větší části z nich: to platí pro objekty Lannovy vily, Gröbovy vilu a Šebkova paláce. Tyto objekty mají své společné jmenovatele nejen ve zmíněných stavebnících, kteří alespoň v určitých etapách své dráhy působili ve vedení stejných podniků a konsorcií, ale také v autorství jejich architektury i výzdoby. Srovnatelné, i když ve svém dekoru skromnější stavby, iniciované z jiných objednatelských vrstev, pak představují Schubertova vila a nedochovaná Lippmannova vila.

Specifikem těchto staveb je výzdoba, patřící k nejvýraznějším projevům stavebního dekoru ve své době, a to nejen v oblasti obytných budov, ale v české architektuře té doby vůbec. Náročnost výzdoby je nápadnější tím, že vznikla zdánlivě bez návaznosti na předchozí vývoj, neboť zmíněné vilové stavby představují první vlnu vilové zástavby pražských předměstí, dosud zhodnocenou v literatuře. Jak se pokusí ukázat závěrečná část této kapitoly, tradice pražských historizujících vilových staveb má

přesto své hlubší kořeny. Lze nicméně tvrdit, že již v realizacích sedmdesátých let 19. století svým způsobem výzdoba pražské vily zároveň vyvrcholila ve svém dekorativním bohatství – ani v osmdesátých letech ani později již nevznikly výzdobné celky, které by byly srovnatelné zejména s dekorem Lannovy a Gröbovy vily, a to jak po stránce rozsahu, tak ikonografického programu.

Potřeba reprezentace stavebníka výtvarným uměním měla přirozeně hlubší kořeny v prostředí nobility, než tomu bylo u podnikatelské sféry 19. století, která se její reprezentační tradicí v podstatě inspirovala. Vlna zájmu o stavební výzdobu se tak zákonitě dotkla i městských sídel šlechty, další svébytné oblasti pražských obytných staveb, v nichž se od 70. let 19. století uplatňovala malířská a sochařská výzdoba. Z povahy těchto objektů, které bývaly tradičními rodovými i architektonickými památkami, se nicméně příslušné výzdobné aktivity zpravidla omezily na úpravy stávajících interiérů. Z toho vyplývá i převažující dekorativní charakter těchto úprav, neboť obsahové složky výzdoby si obecně zpravidla žádaly umístění na pohledově přístupných místech, tj. na fasádách a ve vestibulech. Větší pozornost proto bude věnována realizaci výzdoby Thunovského paláce, představující nejvýznamnější úpravu tohoto typu.

3.2 Interiéry Thunovského paláce

První zásadní výzdobné realizace v obytných stavbách Prahy a jejího tehdejšího okolí tvoří převážně dekorativní celky staveb podnikatelské elity. Při sledování kultury architektonického dekoru své doby však nelze opominout ojedinělý příklad kompaktní interiérové výzdoby šlechtického paláce v centru města: výzdobu Thunovského paláce v Nerudově ulici. Jeho nové dekorace vznikly na bázi architektonických úprav stávající historické budovy podle projektu Josefa Zítka (1870–1871). Na jejich nejvýraznější součást, tj. výzdobu schodišťové haly, se v uměleckohistorické literatuře již vícekrát poukazovalo v souvislosti s ranými pracemi Josefa Tulky a Františka Ženíška. Ti zde pod profesorským vedením Josefa Matyáše Trenkwalda⁷⁶ měli poprvé možnost osvědčit své schopnosti v oboru „monumentální“ malby. Také díky tomu se tato zakázka v jistém

⁷⁶ Dosavadní literatura předpokládá, že výzdobná akce byla podniknuta Trenkwaldovým přičiněním v souvislosti s jeho příbuzenským vztahem ke stavebníkovi, resp. k rodině Thunů (svatba se sestřenicí pozdějšího místodržitele Františka Thuna proběhla 1870).

smyslu stala i ranou příležitostí pro účast výtvarníků generace Národního divadla na společném úkolu.

Již dříve byl vysloven názor, že malířská výzdoba Thunovského paláce byla v jistém smyslu první svého druhu.⁷⁷ S jistotou lze tvrdit, že jde o nejstarší příklad dekorativního zadání v pražské architektuře, na němž participovalo větší množství výtvarníků, podobně jako tomu bylo následně u řady veřejných reprezentačních staveb. V pražské profánní architektuře druhé poloviny 19. století šlo navíc o celek s nebývale komplexním ikonografickým programem. Otázka, zda výzdoba Thunovského schodiště byla také v tomto ohledu skutečně první svého druhu, ale není problémem zásadní povahy. Domnívám se, že provádění výzdoby jednotlivých relevantních staveb první poloviny 70. let mělo natolik těsnou návaznost a částečně se prolínalo, že stanovení jejich přesné chronologie by nakonec nevypovídalo o žádném vývojově důležitém aspektu. Pro časové srovnání jednotlivých příkladů bude v tomto případě postačovat konstatování, že dokončení výzdoby schodiště Thunovského paláce, které lze klást do let 1870–1872,⁷⁸ jen těsně předcházelo dokončení srovnatelného výzdobného celku v novostavbě Schebkova paláce z let 1870–1873 (jemu bude věnována pozornost níže).

Výzdobě Thunovského paláce nicméně nelze upřít prvenství, které získalo mezi soukromými stavbami a jejich výzdobou v oblasti dobové publicistiky a veřejné propagace díla. Veřejnosti a kritice bylo toto dílo představeno už prostřednictvím vystavení příslušných kartónů ve Vídni v roce 1872 (patrně z Trenkwaldovy iniciativy)⁷⁹, českému publiku pak bylo po dokončení představováno četnými referáty a časopiseckými reprodukcemi⁸⁰, a to na rozdíl od ostatních soudobých realizací v „soukromé“ sféře, jejichž zveřejňování podobným způsobem bylo minimální.

Čtyři stěny schodišťové haly Thunovského paláce vyzdobily čtyři na sebe těsně navazující figurální vlysy, představující běh lidského života, [28] na jejichž kompozicích se kromě Ženíška a Tulky podíleli ještě Jan Kryšpín a Hanuš Knöchl. Jednotlivé životní fáze podtrhují samostatné personifikace denních dob v medailonech uprostřed vlysů od Josefa Mukařovského.⁸¹ Vedle žáků akademie byl k účasti na výzdobě vyzván i starší

77 Srov. Milena Freimanová, *Josef Tulka. Malíř generace Národního divadla*, Praha 1965, s. 29–33.

78 Noll – Vybíral 1992. – K průběhu prací viz *Národní listy*, 10. 8. 1872.

79 *Národní listy*, 10. 8. 1872.

80 *Světobzor* 1874, s. 100, 101, 124, 125, 304, 305, 412, 413, 545, 569.

81 Podle dopisu Josefa Matyáše Trenkwalda z počátku sedmdesátých let 19. století byly kompozice jednotlivých částí následujícího autorství: Mládí – Josef Scheiwl a Hanuš Knöchl, první a třetí zeď – František Ženíška, zeď druhá od Jana Kryšpína a Josefa Tulky, čtvrtá zeď od Hanuše Knöchla, dále se

Josef Scheiwl⁸², který již měl se stavebním dekorem jisté zkušenosti. Jeho dílem jsou personifikace ctností, samostatně situované do oddělených úseků stěn, podobně jako tomu je u nejvýznamnější předchozí realizace tohoto autora, totiž v průčelí budovy Vyšší dívčí školy ve Vodičkově ulici. Umístění tří teologických a jedné kardinální ctnosti mezi arkádami nad vlysem Trenkwaldových žáků odkazuje na ikonografickou tradici, v níž je znázornění pozemského života subordinováno vyjádření duchovní sféry.

Hlavní část výzdoby Thunovského schodiště patří v pražské architektuře k nejvýraznějším příkladům svého typu: jde o vlys tvořený víceméně souvislou řadou postav nebo kompozičně propojených výjevů a alegorickým, popřípadě zároveň narativním, obsahem. Tento výzdobný typ se v následujících desetiletích v Praze rozšířil hlavně na domovních fasádách. Jeden z časově nejbližších příkladů představuje sgrafitový pás na průčelí domu sochaře Bohuslava Schnircha z poloviny sedmdesátých let 19. století (viz str. 67) Právě tento výtvarník byl ostatně jedním z protagonistů úpravy thunovského vestibulu, na niž se podílel jako autor dekorativní plastické výzdoby.⁸³ Zatímco pro vlys thunovského vestibulu představovala antika formální inspiraci, na fasádě Schnirchova domu se antika stala spíše programem.⁸⁴

Počínaje Schnirchovým domem se vlys se sledem alegorických postav postupně stal součástí repertoáru výzdoby náročnějších domovních fasád. Téměř současně s thunovským schodištěm byl ale také nepostradatelnou součástí dekoru náročně koncipovaných pražských vil pražské podnikatelské elity. Na rozdíl od zmíněného palácového interiéru Schnirchova domu se však protagonisty výjevů zpravidla stávají putti nebo dětské postavy, které jim téměř vždy dodávají odlehčený či přímo humorný nádech. Již na průčelí Schnirchova domu se tento typ ozývá v motivu dětských postaviček, připravujících obětní oheň, který výzdobu doplňuje o něco výše nad ústředním sgrafitem, v kratším vlysu nad oknem prvního patra. Podobně je tomu i u pozdějších příkladů z pražských fasád. Alegorizace pomocí putti, využitá pro téma šlechtického života již dříve Josefem Mánesem, se v Thunovském paláci vzhledem k tématu lidských věků v principu nehodila a ozývá se jen v hravých Ženíškových

podílel Jan Mukařovský. Viz Milena Freimanová, *Josef Tulka. Malíř generace Národního divadla*, Praha 1965, s. 30. – K tomu srov. *Světlozor*, 1874, s. 103, 306, 551, 570.

⁸² *Světlozor*, 1874, s. 103

⁸³ Noll – Vybíral 1992.

⁸⁴ Směrem k centrální alegorii umění se z obou stran ubírá průvod postav, vlevo zastupující dionýsovskou a bakchickou stránku antiky a vpravo představující její vznešenou stránku, a to prostřednictvím postav antické kultury a mytologie (viz str. 67 této disertační práce).

scénách, představujících dětský věk. Pro tento úsek cyklu se zachovala návrhová kresba Josefa Tulky, [29] pocházející patrně z doby před rozdělením prací jednotlivým Trenkwaldovým žákům, která téma dětských her vyjádřila ještě o něco laškovnější „bakchickou“ scénou s motivem jízdy na psu, k jejímu použití však nedošlo. Nanejvýš důstojný způsob vyobrazení šlechtického života zde asi také souvisí s tím, že výzdoba vzešla z prostředí Akademie, preferujícího jiné výrazové polohy než například druhorokovou tradici alegorizujících putti, hojně využívanou v dobové výzdobě předměstských vil.

Celek výzdoby schodiště je syntézou různých, především ale klasicizujících vlivů: samotné téma běhu lidského (popřípadě výslovně šlechtického) života navazuje především na renesanci; jeho propojení do souvislého pásu čerpá inspiraci ze vzorů římské antiky. Pro ikonografii výzdoby pražských obytných staveb je podstatné, že celek je vystavěn nikoliv jen na základě obecných témat, ale jeho idea se nějakým způsobem vztahuje k osobě stavebníka. V tomto případě jde prozatím o zcela obecnou souvislost, totiž o šlechtický původ objednavatele, který důvodem pro rozehrání scén s narážkami na komplexní vzdělání, správu panství a podobně, jimiž prochází postava renesančně stylizovaného velmože.

3.3 Schebkův palác a jeho „přechůdci“

Nejstarším příslušníkem objednavatelského okruhu staveb podnikatelské elity sedmdesátých let 19. století byl Jan Schebek (1815–1889), jehož novoměstský palác se stal vůbec nejrozsáhlejší novostavbou ve vnitřní Praze z éry historismů, za jejímž vznikem stál soukromý stavebník.

Spolu s podnikatelem Františkem Ringhofferem v roce 1868 odkoupil v Bredovské ulici (nyní Politických vězňů) budovu bývalého špitálu a sirotčince, adaptovaného z někdejšího barokního paláce. Zatímco pravou část parcely druhý ze společníků prodal společnosti Buštěhradské dráhy, která si zde v následujících letech zřídila výstavnou správní budovu, v její levé části vznikl v letech 1869–1873 objekt, sloužící ryze soukromým potřebám svého stavebníka.⁸⁵ Architektonická koncepce průčelí obou těchto budov byla vzájemně provázána nejen díky společnému autorstvím Ignáce

85 Viz Pasport SÚRPMO, čp. 936 /II, Praha 1983. – Exteriér stavby paláce Buštěhradské dráhy z let 1871–1874 z pokynu stavební komise úmyslně navazoval na průčelí sousedního Schebkova paláce.

Vojtěcha Ullmanna, ale také z rozhodnutí stavebního úřadu, aby fasáda správní budovy navazovala na přilehlý palác. K autorství Schebkova paláce je přitom třeba doplnit, že ačkoliv je Ullmann nesporným autorem průčelí i celkového řešení budovy,⁸⁶ nepřímé doklady zároveň naznačují, že svůj podíl na řešení interiérů a tím i nápadně rozvinuté vnitřní výzdoby mohl mít i jeho švagr a spolupracovník Antonín Barvitius.⁸⁷

Jan Schebek patřil k nejúspěšnějším podnikatelům v oblasti železniční výstavby na území českého království. Pocházel z prostředí bohatých sedláků a po studiích na pražské technice začínal jako úředník na panství hraběte Valdštejna. Díky zakázkám na dříví, které od čtyřicátých let 19. století odcházelo na stavbu prvních železnic také z valdštejnských lesů, se Schebek seznámil s bratry Kleiny, v jejichž rukou tehdy vyrůstal monopol na železniční podnikatelství v celé říši. Z hlediska tohoto personálního propojení je pak možné i výše zmiňovanou výzdobu pražského Kleinova paláce zasadit do kontextu novorenesančních staveb podnikatelské elity kolem roku 1870, ačkoliv jde o realizaci o dvě desítky let starší než dotčené stavby. Jedním z nepočetné skupiny relevantních předchůdců náročně zdobeného paláce Jana Schebka je právě výzdoba reprezentačních prostor pražského paláce Alberta Kleina, patřícího k rodině jeho někdejších zaměstnavatelů.

U Kleinů našel Schebek místo železničního inženýra a postupně mu byly svěřovány náročnější úkoly, včetně trati na Semmeringu. Po návratu do Čech v roce 1856 byl Schebek jmenován zmocněným ředitelem konsorcia Lanna – Kleinové, avšak po konfliktu s Kleinovými se spojil s Vojtěchem Lannou starším, s nímž se patrně seznámil již v počátcích své spolupráce s bratry Kleiny při stavbě trati Pardubice – Praha.⁸⁸ Vedení společné firmy A. Lanna – J. Schebek bylo svěřeno právě Schebkovi. Setkání s průmyslníkem a dopravním velkopodnikatelem Vojtěchem Lannou starším bylo pro Jana Schebka osudové a určující, jak naznačuje i fakt, že po smrti svého společníka v roce 1866 nechal Schebek vystavět na Olšanských hřbitovech podle projektu Antonína Barvitia monumentální společnou hrobku rodiny Lannů a Schebků, ačkoliv mezi oběma rodinami nebyla příbuzenská vazba. Úlohu nového Schebkova společníka převzal po otcově smrti Vojtěch Lanna mladší. Počátkem sedmdesátých let, kdy firma řídila především výstavbu Dráhy císaře Františka Josefa mezi Vídní a Prahou, jejíž součástí

86 Ullmannovo autorství je doloženo signovanými plány průčelí i půdorysů. Srov. Vybíral 1994, s. 21.

87 Podle údaje z Schebkova nekrologu z roku 1889 měl architekt Barvitius zhotovit „nákresey k uměleckému vyzdobení vnitřku, zejména k provedení nábytku.“ Viz *Národní listy*, 19. 3.1889.

88 Žákavec 1936, s. 201.

byla i Ullmannova a Barvitiova budova pražského hlavního nádraží, patřil k užšímu okruhu vedení firmy také prokurista Moriz Gröbe, další ze stavebníků zásadních novorenesančních rezidencí této doby. Krach na vídeňské burze v roce 1873 a následný útlum výstavby železniční sítě měl svůj vliv také na lannovsko-schebkovské podnikání, ukončené po roce 1877. Jan Schebek se pak převážně zaměřil na správu a úpravy svých pozemků a nemovitostí ve středních Čechách⁸⁹, ale angažoval se i v pražském zastupitelstvu a v organizaci pražského stavebního úřadu.

Označení pražské budovy Jana Schebka jako paláce není nadsázkou, běžně užívanou o málo později u některých velkých činžovních domů ve spojení „nájemní palác“, poukazujících na jejich rozměry a výstavnost. Na rozdíl od těchto staveb totiž Schebkův palác skutečně sloužil převážně pro pobyt stavebníkovy rodiny. Jeho dispozice čerpá z tradic novověké palácové architektury; čtyřkřídlá budova svírá obdélné nádvoří, z širokého vstupního vestibulu se vstupuje do schodišťové haly, prostupující dvěma poschodími a vedoucí do „piano nobile“, v němž jsou soustředěny reprezentační místnosti. Zatímco druhé patro bylo určeno pro Schebkovu rodinu, přízemí a mezipatro bylo vyhrazeno pro služebnictvo, užívající vlastní služební schodiště.⁹⁰

Schebkův palác se hlásí k palácové tradici také svou vnitřní výzdobou, jejíž rozsah byl v rámci pražské městské zástavby ve své době ojedinělý⁹¹ a který také již nikdy nebyl překonán, podobně jako tomu obecně bylo u soudobých vilových staveb, jmenovitě vily jednoho ze Schebkových spolupracovníků Vojtěcha Lanny mladšího. Výzdobný program paláce jednak čerpá z obecných ikonografických typů, jednak využívá individuálně zabarvených motivů s úzkým vztahem ke stavebníkově osobě. Dekoru paláce byla nicméně zatím věnována jen okrajová pozornost v rámci souhrnných pojednání o vlastní budově. Za jejího autora byl paušálně označován Viktor Barvitijs, autor cyklu lunetových obrazů, zdobících hlavní reprezentační místnost paláce, tzv. lunetový sál. Ačkoliv byl Barvitijs zpočátku v navrhování dekoru paláce angažován ve

89 Schebkův pozemkový majetek zahrnul zámky Tvoršovice (od roku 1866), Zruč nad Sázavou a Hodkov (od 1885), jejichž výtvarná výzdoba z doby Schebkova života však buď není záma, nebo pochází až z éry jeho následovníků. K životopisu Jana Schebka viz: Žákavec 1936 – Nekrolog v Národních listech 19.3.1889. – Nekrolog v Prager Tagblatt, 18.3.1889.

90 Viz Pasport SÚRPMO, čp. 936 /II, Praha 1983.

91 Proto se také občas poukazuje na jistý kontrast mezi jeho bohatě dekorovanými interiéry a nezdobným průčelím, byť velmi ušlechtilým, které náleží k hlavním příkladům Ullmannova „krásného stylu“; tím spíše, že výzdoba několika pražských reprezentačních staveb sedmdesátých let 19. se již soustředila do exteriérů; Ullmannův projekt průčelí počítal s figurální výzdobou středového portiku, tj. s dvojicí stojících alegorických soch, které z nějakého důvodu nebyly provedeny a nakonec byly prázdné niky osazeny až ve třicátých letech 20. století sochami Josefa Wagnera pro tehdejšího vlastníka, Národní banku.

více směrech, na základě dochované výtvarného materiálu je zřejmé, že Barvitiovy malby se nakonec staly pouze jednou ze součástí celkového výzdobného konceptu, na němž se účastnili i další výtvarníci.

Stavebníková reprezentace výtvarným uměním se v budově soustředila do schodišťové haly, [30] jejíž rozvinutou výzdobu i monumentální vyznění lze ve své době srovnat pouze s úpravou schodiště malostranského Thunovského paláce, která vzniku Schebkovy novostavby jen krátce předcházela. S přípravou výzdoby Schebkova paláce lze spojit dříve neurčený soubor kresebných návrhů od Viktora Barvitia z roku 1872 v Muzeu hlavního města Prahy, který naznačuje vývoj výzdobné koncepce této stavby. S velkou pravděpodobností k němu lze zařadit „ideový návrh pro výzdobu prostoru schodiště velkého měšťanského domu“. Jejich obsah do určité míry navazuje na ikonografický typ hlavní části výzdoby schodiště Thunovského paláce. Zatímco tam obíhá stěnu souvislý vlys tématem běhu lidského, respektive šlechtického života, Barvitiův návrh rozdělil narativní složku do osmi lunetových polí, v nichž jsou vyjádřeny hlavní okamžiky a etapy ze života měšťana. Ty obdobně jako u předchozího zahrnují studium, práci či svatbu a jsou líčeny v renesančních kostýmech. Barvitiův „měšťanský“ příběh zároveň zdůrazňuje jako jednu z hlavních ctností (vedle píce, pracovitosti a uznání) také samotnou stavebnickou aktivitu, tj. výstavbu domu. Ačkoliv přípisy na Barvitiově kresbě⁹² vyvolávají dojem, že návrh není adresně určen pro konkrétní objednávku a ani rozvržení lunetových polí neodpovídá provedené architektuře schodišťové haly Schebkova paláce, věcná podstata kresby jasně ukazuje na souvislost s přípravou této výzdoby.

V samotné realizaci byl však zmíněný námět opuštěn ve prospěch personifikací oborů lidské činnosti, které jsou spolu s veškerou další provedenou figurální výzdobou schodišťové haly průkaznými pracemi Petra Maixnera, jak dokládají dochované prováděcí kresby i formální rozbor maleb. Malby ve schodišti Schebkova paláce jsou patrně nejrozsáhlejší Maixnerovou prací v architektuře vůbec; rešerše dobového tisku však paradoxně naznačují, že toto rozsáhlé a reprezentativní dílo nebylo ve své době

92 Znění přípisů je následující: *Ein Entwurf einer Idee für die Aussschmückung des Stiegenraumes in einem grossen Bürgerhause. Das Leben eines Bürgers, der durch Fleiss u. Thatkraft grossen Wohlstandt erwirbt, von seinen Mitbürgen geehrt u. ausgezeichnet wird und durch die selsterworbenen Mittel im Stande ist diese oder ein ähnliches Haus zu bauen, seienen Nachkommen als Beispiel, Erinnerung. Nur im Grossen u. Ganzen in Bezug auf den Erbauer (Im Costüm des 16. Jahrhunderts?).* Viz Sbírka Muzea hlavního města Prahy, inv. č. H 034655.

jakkoliv medializováno, ať už v souvislosti s jeho tvůrcem, nebo výstavbou samotného paláce.⁹³

Nebývale obsáhlý dekor nakonec zaplnil celou horní partii schodišťové haly – kromě lunetových výsečí s osmi personifikacemi vyplňuje klenební kápě dvanáct znamení zodiaku, které jsou tak obsáhlejší variantou tématu přírodního koloběhu z Thunovského paláce. Zbývající travé nesou symboly osmi planet, zatímco ústřední částí výzdoby se staly stropní malby s kompozicemi na témata z antické mytologie. S mytologickým obsahem počítaly již původní návrhy Viktora Barvitia z roku 1872. Jde o tři varianty návrhů na výzdobu obdélného pole stropu s motivem Helia či Apollona na slunečním voze.⁹⁴ Ten je již zasazen do klenebního systému, odpovídajícího schodišťové hale paláce a v jednom případě navíc doprovázen skupinkami putti s označením dvanácti měsíců. Je tedy zjevné, že s Barvitiem se počítalo jako s potenciálním autorem výzdoby schodiště, jeho provedení však bylo nakonec svěřeno jinému malíři.

Oproti Barvitiovým návrhům se obsah centrální malby ve stropní partii, [31] provedené Maixnerem, poněkud přesunul z obecnější roviny k více individualizovanému sdělení. Jde o ikonografický novotvar, v němž se spojují dva tradiční motivy: ústřední postavě Herkula nalévá víno jeho družka Hebe,⁹⁵ celek toho olympského shromáždění pak doprovází soubor devíti múz. Zdůrazněná Herkulova postava pak připouští možnost jejího čtení jako stavebníka, jehož osobnost jako úspěšného velkopodnikatele, selfmademana mohla být projektována právě do této mytologické postavy - maskulinního symbolu síly, odvahy a potažmo pracovitosti. Avšak i pokud přijmeme tuto interpretaci, individuální zabarvení výzdoby prvního reprezentačního prostoru paláce stále zůstává spíše potlačené než explicitní. Tomu odpovídá i fakt, že stavebník dal na tomto místě přednost využití námětů obecné povahy před těmi, které by přímo poukazovaly na jeho profesní zaměření, tj. podnikání v oblasti železniční dopravy. Ze sedících personifikací oborů s Schebkovým zaměřením souvisí jen Fyzika, Obchod a Průmysl, zatímco výběr ostatních oborů (Vojenství, Lékařství, Teologie, Filosofie, Právo), ukazují na zcela obecné motivace tohoto cyklu.

93 Patrně nedlouho po vzniku maleb Schebkova paláce byl publikován biografický článek o Petru Maixnerovi s výčtem děl, který příslušné práce na paláci nezmiňuje. Viz Petr Maixner, *Světlozor* 8. 9. 1. 1874. Zebruvné rešerše česky psaného dobového tisku nepřinesly zjištění o jakékoliv referenci o autorství výzdoby paláce.

94 Kresba tužkou, papír, nakaširováno, 38,3 x 12, cm, inv. č. H 034.654; Kresba tužkou, papír, nakaširováno, 45 x 23,5 cm, inv. č. H 034.655; Kresba tužkou, papír, nakaširováno, 49,8 x 31,5 cm, inv. č. H 035.301 (vše Sbírka Muzea hlavního města Prahy).

95 Jde o zrcadlové převrácení kompozičního schématu, známého ze slavného reliéfu Berthela Thorvaldsena s tímto námětem.

Zatímco výzdoba paláce v prostorách schodiště přináší obecnější obsahová sdělení s náznaky objednavatelské ikonografie, jednoznačný krok směrem k individualizaci jejího obsahu představoval dekor ústřední z reprezentačních prostor prvního patra, tzv. Lunetového sálu. [32] Soubor deseti lunetových maleb Viktora Barvitia, který dal místnosti její označení, je signován s vročením 1874. [33] Vznikal tak patrně až v návaznosti na dokončení maleb schodišťové haly, a to zcela jistě až po kolaudaci vlastní stavby (1873).

K interpretaci lunetového cyklu zatím není k dispozici žádný hodnověrný pramen, je tedy třeba se spokojit s výkladem, který je zachycen v druhotné literatuře a odpovídá ústní tradici rodu Schebků.⁹⁶ Soubor výjevů je považován za vyjádření pohádkově romantického příběhu stavebníkových prarodičů. Na jeho začátku stojí příhoda o myslivci, který na pastvě zachránil nejmilejší ovečku mlynářské dcery před útokem orla, po příslušných peripetiích pak celý příběh končí sňatkem.⁹⁷ Jde o vyjádření rodové legendy, s jejímž narativním typem se v pražské architektuře 19. století setkáváme poprvé a která obecně navazuje na způsob sebereprezentace známé z prostředí šlechty. V případě Schebkova paláce lze o těchto formách reprezentace, k nimž patří i samotná palácová koncepce stavby, mluvit jako o stylizaci, neboť Jan Schebek na rozdíl od Kleinů, Ringhoferů či Lannů nepatřil k nově nobilitovaným vrstvám a šlechtický titul získal teprve jeho syn Adolf František v roce 1899. Původní představa cyklu, proklamujícího pomocí historických výjevů životní snahy a hodnoty stavebníka, s nímž jsme se setkali ve zmíněných Barvitiových návrzích pro výzdobu schodiště, tak byla v jistém smyslu využita na jiném místě paláce, ale zároveň přetavena do podoby, v níž byl obecnější výzdobný typ rozpracován, aby vyjadřoval zcela individuální náměty ve vztahu ke stavebníkově osobě, respektive jeho rodové tradici.

S touto malířskou výzdobou přímo souvisí stejně početný soubor dochovaných akvarelových kreseb.⁹⁸ [34] Cyklus Barvitiových akvarelů vyvolává otázku, jakým způsobem se pojí k provedeným malbám Lunetového sálu. Pokud bychom jej považovali za soubor návrhů malířské výzdoby, při jejich srovnání s realizací v architektuře vyvstává

96 Ledvinka – Mráz – Vlnas 2000, s. 262–264.

97 Jednotlivé scény cyklu lze číst následovně: Dívky na pastvě – Napadení orlem – Setkání s myslivcem – Milostný pár – Loučení – Ve službách armády – Bitevní scéna – Nechtěné námluvy – Opětovné setkání – Svatba.

98 Akvarel, kvaš, papír, 160 x 320 mm, inv. č. DK 577–DK 568, Národní galerie v Praze. Kresby byly získány od Zdeňka Wirtha v r. 1946.

jeden nápadný rys: tyto akvarely jsou do detailu shodné s provedenými malbami.⁹⁹ Rozdílnost tkví pouze v tonalitě barevného provedení, která je však přirozeně dána už samotným rozdílem technik, a do jisté míry v různém stupni propracování prvků v pozadí, jako je vegetace. Akvarely nicméně vyvolávají dojem, jako by jejich autor či objednavatel lpěl na přísně identickém převedení návrhů do definitivních obrazů. V tomto případě, kdy kresby nejsou prováděcími kartony¹⁰⁰, by byl podobný postup ale poměrně nepravděpodobný. Odpověď na problém nabízí prosté srovnání vročení obou celků. Zatímco akvarely jsou opatřeny signaturami s opakujícím se letopočtem 1875, na malbách se vyskytuje označení rokem 1874.¹⁰¹ Z tohoto hlediska lze akvarely spíše než za návrhové práce považovat za druhotné zachycení realizované výzdoby, motivované snad potřebou jejich veřejné reprezentace, za níž stál buď stavebník, nebo samotný autor. S velkou pravděpodobností lze akvarelový soubor ztotožnit s pracemi, prezentovanými na výstavě Krasoumné jednoty v roce 1875. Tehdy byl vystaven cyklus deseti Barvitiových akvarelů podle provedených maleb v domě Jana Schebka, decentně označený jako „Vyprávění v obrazech“.¹⁰²

Srovnání maleb a akvarelů navíc přispívá k vytvoření konkrétnější představy o průběhu dekoračních prací v Schebkově paláci. V první fázi patrně vznikla výzdoba reprezentační schodišťové haly. Ta započala nejdříve roku 1872, jak ukazují nevyužité Barvitiovy návrhy, a byla dokončena snad k roku 1873, jak naznačuje letopočet provedený nad vchodem do schodiště (pokud se však tato datace nevztahuje pouze k dokončení architektury). Následující rok 1874 lze vztáhnout ke vzniku obrazů Lunetového sálu, jimiž tak pokračovala výzdoba paláce i po jeho stavební finalizaci. Obrazy jsou provedeny jako malby na plátně, vsazené do lunetových polí stěn sálu. K jejich umístění tak mohlo dojít i s určitým zpožděním od doby jejich vzniku, snad až v následujícím roce. Akvarelové repliky maleb, datované rokem 1875, mohl totiž

99 Nápadné shody akvarelů s provedenými malbami si povšimla již Aneta Klouzová, Viktor Barvitijs (1834–1902), diplomová práce FFUK, Praha 2012, s. 71.

100 Některé z kartonů pro výzdobu Lunetového sálu, označené jako „Loučení“ a „Ve službách vlasti“ se pravděpodobně objevily na Barvitiově souborné výstavě v roce 1915. Srov. Karel Boromejský Mádl (ed.): *Viktor Barvitijs 1834–1902, Výstava jeho děl*, Praha 1915, s. 14 a 17.

101 Datace je patrná z dokumentace restaurování maleb v šedesátých letech 20. století. Viz Jiří Říha, *Restaurátorská zpráva. Restaurování pěti lunet od mistra Barvitia, umístěných v zasedací síni budovy st. banky*, Praha 1965.

102 Seznam umělecké výstavy Krasoumné jednoty roku 1875 na žofinském ostrově: *36. rok Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze, Praha 1875*, č. 554–563.

Barvitiis nejspíše vytvořit ještě ve svém ateliéru.¹⁰³ Pro hypotetické zakončení výzdoby ústřední společenské místnosti paláce se tak nabízí rok 1875, který je i symbolickým letopočtem, odpovídajícím stavebníkovým šedesátým narozeninám.

Výzdoba Schebkova paláce je ve svém spektru a rozsahu ojedinělým počinem své doby v pražském prostředí. Konjunktura průmyslových podnikatelů nicméně dala vzniknout většímu počtu staveb tohoto typu. Za první relevantní objekt lze v tomto smyslu považovat v této práci již zmíněný Kleinův palác na Novém Městě, který je však podstatně staršího data. V souvislosti s Schebkovým palácem a ve světle životopisu jeho objednavatele předně nelze nezmínit význačnou stavbu paláce Vojtěcha Lanny na Novém Městě, vzniklou podle projektu Ignáce Vojtěcha Ullmanna z doby vrcholící spolupráce obou podnikatelů (1859).¹⁰⁴ Schebek palác svého spolupracovníka nepochybně dobře znal, neboť před stavbou vlastního paláce v něm měl umístěnou kancelář, která se stala jeho každodenním útočištěm.¹⁰⁵

Jakým způsobem mohl Schebek čerpat inspirace z výtvarné kultury Lannova palácového objektu pro pozdější stavbu svého vlastního sídla, však bohužel nemůžeme určit. Pro potřeby Vojtěcha Lanny mladšího a jeho rozsáhlých sbírek byly interiéry paláce od roku 1876 zásadně upravovány a představa o jejich původní podobě je málo zřetelná. Sporným bodem výzdoby je právě z těchto důvodů výrazná výmalba salonu druhého patra, u níž se již autoři prvotní pasportizace objektu nemohli shodnout, zda přísluší první či druhé fázi výzdoby.¹⁰⁶ Formální a výrazová stránka této malby působí vskutku matoucím dojmem – ústřední oválné pole s rozvolněnou rocaillovou obrubou, motivem slunečníku a ptáků na obloze obklopuje ornamentika zcela odlišného, spíše novorenesančního vyznění. Vzhledem k formám štukových reliéfů s klasicizujícími tvářemi, jejich doprovodné ornamentice i světelně-barevnému pojetí ústřední malby se autor této práce přiklání k názoru, že dekorace vznikly až v druhotné fázi výzdoby paláce a nejsou oporou pro představu o původní výzdobě interiérů. Vzhledem k uskutečnění zásadních změn za Vojtěcha Lanny ml. ostatně nelze předpokládat, že by součástí původní výzdoby byly například náročnější figurální výjevy. Původní, a to zřejmě ornamentální výzdobu paláce, dosud připomínají četné štukové dekorace ve stylu

103 Vzniku akvarelů před osazením maleb by odpovídal i fakt, že akvarely zachycují výjevy v celém rozsahu, totiž ještě před zakrytí jejich okrajů lištami, vytvářejícími přechod mezi obrazem a stěnou.

104 Vybíral 1994. – Dějiny paláce nejnověji shrnuje stavebně-historický průzkum Jana Pešty (*Praha Nové Město, Lannův palác čp. 1030/II*, Praha 2012).

105 Viz Žákavec 1936.

106 Luboš Lancinger – Alena Lišková, *Pasport SÚRPMO, Čp. 1030 /II*, Praha 1977.

druhého rokoka. Právě štuková výzdoba je však jediným patrným nositelem objednavatelské ikonografie budovy – atributy v parapetní výplni a supraportě okna střední osy průčelí do Havlíčkovy ulice jsou jednoznačnou narážkou na četné předměty lannovského podnikání. [35–36]

Stranou zájmu o genezi pražských podnikatelských paláců by nakonec neměl zůstat ani tzv. Daňkův palác v dnešní Opletalově ulici, jehož vznik byl dříve mylně spojován s proslulým průmyslníkem Čenkem Daňkem.¹⁰⁷ Ten objekt koupil v roce 1872, avšak jeho objednavatelem byl pražský obchodník Wilhelm Hermann Marbach, spolumajitel firmy s kořením a barvivy, který jej nechal vystavět podle plánů Josefa Turby z roku 1862. Budova byla určena jako pro obytné účely jeho objednavatele, tak pro reprezentativní umístění jeho obchodní kanceláře. Zcela unikátní realizaci své doby představují bohatým štukem vyzdobené interiéry první patra, které naznačují vysokou úroveň některé z mála tehdejších pražských štukatérských dílen. Nápadná je především výzdoba hlavního sálu, [37] povšechně evokující výzdobu Dóžecího paláce v Benátkách. Svým vztahem mezi reliéfním stropem a lunetově členěnou fabionovou římsou připomene o deset let pozdější Lunetový sál Schebkova paláce. Posun v důrazu na obsahovou stránku výzdoby je u těchto dvou interiérů zřejmý. Zatímco pole Maarbachova sálu vyplňují opakované zoomorfní motivy a doplňují je náměty z antické mytologie v níže připojených polích, pozdějších dekorace Schebkova paláce se staly exemplárním příkladem konkretizované objednavatelské ikonografie.

3.4 Poznámky k dekoraci vilových staveb pražského předměstí

Téma vynikajících vilových staveb pražského okolí první poloviny sedmdesátých let 19. století se dosud stalo jedním z mála soustavně pojednaných problémů vizuální kultury obytných staveb pražského kulturního okruhu.¹⁰⁸ Dosavadní bádání o tomto fenoménu je nejen významným příspěvkem nejenom k dějinám české novorenesanční architektury, kultury podnikatelských vrstev 19. století, ale také ke způsobům, jakými se v obsahové stránce výzdoby projevovaly nároky jednotlivých stavebníků. V neposlední řadě výzkum

107 Dosud nejpodrobněji viz Luboš Lancinger – Jiřina Muková, *Pasport SÚRPMO*, Čp. 1441/II, Praha 1988.

108 Viz zejm. Bažant 1994. – Jiří Šubrt (ed.), *Villa Lanna, Antika a Praha 1872*, Praha 1994. – Bažant 2013.

staveb tohoto okruhu upevnil poznání, že umění éry novorenesance nebylo vždy programově renesancisující, avšak integrovalo do sebe širokou škálu klasicizujících podnětů z dějin výtvarného umění.

Dekor nejnáročněji zdobené vily pražských předměstí – Lannovy vily – byl dostatečně přesvědčivě interpretován,¹⁰⁹ a to nejenom v jeho jednotlivostech, ale i jako systém vzájemně navazujících ikonografických programů, které předpokládaného návštěvníka provází podle předem stanoveného itineráře. Antikizující stylizace a mytologická tematika, symbolizující stavebníkův intenzivní příklon k umění a jeho nejvyšším sférám, se střídá se zcela specifickými stavebníckými odkazy. K nim patří zejména zaměření krajinných námětů na oblast původu stavebníkovy rodu. V tomto ohledu je ikonografie výzdoby v soudobém pražském prostředí srovnatelná pouze s osobně zaměřenými výjevy Lunetového sálu Schebkova paláce. Na půl cesty mezi těmito dvěma póly ikonografie stojí skupina alegorií, které prostřednictvím putti odkazují na jednotlivá odvětví podnikání stavebníka, jemuž pro vyjádření objednatelské ikonografie již nestačily pouhé symboly zkřížených kladívek a pádla, jako tomu bylo u pražského paláce jeho otce.

Zaujetí obsahovou individualizací se ve výzdobě vily projevuje v řadě detailů. K nim můžeme započít i srovnání jednoho z Barvitiových návrhů na výzdobu supraport lodžie [38–40] s provedenou malbou – zatímco putti na alegorii architektury se sklání nad projektem stavby chrámového typu, provedená varianta již pracuje s pravoúhlými půdorysy obytného domu, snad vlastní vily. [41] Jak upozornil Jan Bažant, který je ostatně autorem nejzásadnějšího zhodnocení výzdoby této stavby, umístění témat, představující Lannovy podnikatelské činnosti do venkovního prostoru lodžii souvisí s faktem, že tato část stavby byla viditelná z ulice. Z hlediska této práce jsou podstatná také zjištění, týkající se autorství výzdoby Lannovy vily, jež bylo dlouho předmětem nejjasností.

K povědomí o soudobých dekoračních možnostech pražského okruhu recentně přispělo poukázání na pozapomenuté údaje v téměř soudobém vydání německy psaného Průvodce po Praze Franze Klutschaka (1878), z něž vyplývá jméno malíře Heinricha Gärtnera jako jednoho z původců výzdoby vily. Zatímco alegorické scény s putti byly svěřeny Viktoru Barvitiovi, příbuzensky spojenému s běžně předpokládaným autorským okruhem projektantů, objednány u berlínského malíře, jež byl zapojen i do výzdoby Lannovy vily v rakouském Gmundenu. Zdá se příznačné, že po smrti Josefa Navrátila

109 Bažant 1994. – Bažant 2013.

v Praze nebyl k dispozici osvědčený malíř, který by zvládal dekorativní celky tohoto typu. Naproti tomu můžeme předpokládat, že se v Praze nacházely dekorační dílny, které by byly s to vytvořit obdobně pojednané nástropní malby v „pompejském stylu“, jakými se vyznačuje vila Lannova. Pro jejich výzdobu byl nicméně zvolen poněkud záhadný „Stöhr z Hannoveru“.¹¹⁰ Není vyloučené, že je tento malíř je totožný s dobově uváděným autorem vnitřní výzdoby o něco starší Lippmannovy vily, nacházející se před svým zbořením v blízkém okolí Lannova objektu, totiž neméně záhadným „Stährem z Kodaně“.¹¹¹ Ať tak či onak, objednavatel výzdoby Lannovy vily nesáhl po známějším Pietru Isellovi,¹¹² který prokazatelně vytvořil obdobně laděné malby v jeho gmundenské vile, ale po jiném evropském malíři, který snad ve své době prodléval v Praze. U výzdoby Lannovy vily dnes zůstává otázkou autorství štukových reliéfů na západním průčelí [42], jejichž konkretizované odkazy na stavebníkovo manželství (ve svatebním závoji a putto poodhalující lůžko) představují ve štukové dekoraci své doby neobvykle komplexní figurální výjevy. Není vyloučeno, že vznikly podle kresebných předloh některého z malířů, spolupracujících na výzdobě.

Také podnikatel Moritz Gröbe, působící svého času jako prokurista firmy Lanna–Schebek, si k výzdobě své vily ve Vršovicích (po 1871) vedle Viktora Barvitia [43] údajně přizval malíře ze vzdálenějších lokalit. Pro jejich identifikaci jsme bohužel zatím odkázáni na sotva přesný časopisecký pramen z počátku 20. století, uvádějící jako autory malířské výzdoby vlysu pod střechou „malíře z Říma“, jehož jméno však „přišlo k zapomenutí“ a malíře Kuglera z Vídně.¹¹³

Stavbě Lannovy těsně předcházela výstavba objektu bankéře Josefa Lippmanna v její blízkosti.¹¹⁴ Způsob utváření jejího projektu ukazuje, že výtvarná kultura význačných vil pražského předměstí sedmdesátých let 19. století nebyla natolik izolovaná od předchozího vývoje místních předměstských rezidencí, aby jej zcela ignorovala. Obdobně jako tomu bylo zvykem u pražských vil předcházejícího desetiletí, také Lippmannova vila původně počítala s plastickou výzdobou svého exteriéru, jejíž původně

110 Viz Bažant 2013, s. 18.

111 Viz Antonín Barvitijs, Letní villa pana Aleksandra Lippmanna v Bubenči u Prahy, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém* V, 1870, s. 31–33.

¹¹² Viz *Decorative Malerei. Sgraffitos und Intarsien, entworfen und ausgeführt von Pietro Isella*, Wien 1882.

113 Gröbova villa, *Český svět* I, 1904. Rešerše tisku z doby stavby Gröbovy vily naznačují, že se tento objekt v době vzniku nestal předmětem výraznější publicity.

114 K Lippmannově vile dosud nejpodrobněji viz Vybíral Jindřich, „Česká“ versus „italská“ neorenesanční vila. Antonín Wiehl, Anton Barvitijs a jejich mecenáši, *Zprávy památkové péče* 74, 2014, s. 83–90.

navrhovaná sumární podoba je spojujícím můstkem mezi těmito stavbami a sférou exkluzivních vil Barvitiova okruhu. Původní plány zahrnuly dvojici figur nad lodžii hlavního vstupu, sochu v nice přízemí severní strany a čtveřici postav v západním průčelí, pro něž měly být opět připraveny zvláštní niky.¹¹⁵ [44–45] Výzdoba tohoto typu nebyla anachronismem, ale jednou z mnoha forem dekoru, kterými se kolem roku 1870 vyznačovala soudobá středoevropská a západoevropská vilová architektura,¹¹⁶ jejíž rejstřík kromě vily italizujícího typu ve skutečnosti obsahoval skutečně bohatou plejádu historizujících východisek. Výsledný projekt však veškerý plastický dekor vypustil ve prospěch interiérové výzdoby, o níž jsme bohužel v důsledku demolice vily a její nedostatečné dokumentace spravení jen velmi fragmentárně.

Výrazná a do té doby nebývalá zdobnost skupiny soukromých staveb první poloviny 70. let má patrně několik příčin. Vedle vzepětí podnikatelské konjunktury k nim snad můžeme řadit i působení silné inspirace italskou historickou architekturou a její výzdobou, zprostředkovanou architektem Antonínem Barvitiem po jeho návratu z italského pobytu v roce 1866. Výzdobou staveb podnikatelské elity byl vytvořen impulz, který měl jistý dopad na kulturu architektonické výzdoby, ale který v takto reprezentativní či opulentní míře vlastně již nebyl následován. Rozvoj zdobnosti skupiny prvních pražských vil a palácových staveb v sedmdesátých letech 19. století nicméně pravděpodobně přispěl ke konstituování výzdobných typů v pražské architektuře historismu, včetně veřejných staveb; některé z nich se u obytných staveb objevily dříve než u staveb veřejných – malovaná luneta, malířsky nebo plasticky ztvárněný vlys a malovaná stěna. Příčiny těchto prvenství tkví především v tom, že příležitosti pro vznik veřejných reprezentačních staveb byly oproti „soukromému sektoru“ omezenější a tyto veřejné realizace vznikaly obtížněji a pomaleji.

Naproti tomu se některé výzdobné typy objevily poprvé právě na stavbách veřejného určení. Vzorem pro atikové sousoší se stala Mánesova a Wildtova skupina na České spořitelně (1863), cviklové figury byly využity již pro výzdobu Vyšší dívčí školy (1867) a paláce Buštěhradské dráhy (1873). Ve skutečnosti však těmito primátům nelze přičítat významný „vývojový“ vliv, protože příslušné stavby jednak vznikaly v podstatě ve společném tvůrčím milieu (Ullmann – Barvitiu – Zítek) a jednak proto, že inspirační zdroje, které mohly hrát při tvorbě výzdoby svou úlohu, byly v dané době už velmi

115 Archiv architektury Národního technického muzea, fond Antonín Viktor Barvitiu.

116 Srov např. realizované projekty německého architekta Wilhelma Bäumera: vilu Pongratz pro slovinský Bled (*Allgemeine Bauzeitung*, 1874, plány s. 35) či rakouský Hadersdorf, dokončenou roku 1872 (*Allgemeine Bauzeitung*, 1875, plány s. 41).

rozmanité a zdaleka se neomezovaly jen na domácí realizace. Kultura architektonické výzdoby byla přirozeně šířená a rozvíjená znalostí zahraničních vzorů z autopsie architektů, dále obrazovými alby a vzorníky nebo například časopiseckou produkcí, v níž navíc přinejmenším od osmdesátých let již dominovala fotografie.

4. Vzestup výtvarné kultury řadové zástavby

Rozvoj plastického dekoru pražských domů v sedmdesátých letech 19. století a počátky jejich objednatelské ikonografie. Josef Václav Myslbek a figurální sochařství ve výzdobě pražských domů sedmdesátých let 19. století. Plastika a malířství pod jednou střechou: zakladatelský význam domů Antonína Wiehla a Jana Zeyera. Počátky sgrafita v pražských ulicích.

4.1 Rozvoj plastického dekoru pražských domů v sedmdesátých letech 19. století a počátky jejich objednatelské ikonografie

Sedmdesátá léta 19. století z více důvodů představují období, které má klíčový význam pro utváření kultury architektonické výzdoby pražských staveb. Stavební dekor právě v tomto desetiletí zaznamenal prudký vzestup, podstatný pro vznik povědomí o jeho významu, standardech jeho kvality a obsahové složky. Ve větší míře, než tomu bylo doposud, získával tento obor postavení vlastního uměleckého odvětví.

Na tomto místě je možné zdůraznit, že slova o rozvoji či vzestupu nejsou myšlena ve smyslu „plynulého vývoje“, který už přirozeně není možné přenášet na dynamicky se utvářející výtvarný život moderní doby, o níž tato práce pojednává. Vývojovou představu přesto nelze zcela zavrhnout; operuje se s ní ostatně i na mnoha dalších místech této disertační práce. Tvorbu v pražském kulturním centru totiž utvářela celá řada vlivů. Na jednu stranu zde byly náhlé impulzy, přicházející jakoby „bez přípravné půdy“. Za nimi stojí především zahraniční zkušenosti architektů, mimořádnost některých stavebníků a vliv soudobých médií - odborných a později i populárních ilustrovaných časopisů, předlohových alb a v nich se prosazující fotografie, coby nové pohotovité médium.

Svou roli v pražském prostředí druhé poloviny 19. století ovšem stále hrály i jiné (s trochou nadsázky bychom mohli říct evoluční), konzervativněji založené faktory. Patřilo k nim plynulé předávání zkušeností, tradic, technických postupů, forem, námětů a ikonografie v rámci dílenské praxe. Docházelo k jejich proměňování, ale zároveň také k dlouhodobému udržování některých z nich. Do tohoto procesu souběžně zasahovaly vnější podněty, díky kterým docházelo k postupnému osvojování si nových a cizích vlivů ve stavebním dekoru. Svou úlohu v jejich recepci sehrály realizované stavby, dále zmíněná média a předlohy, umělecké výstavy a také vzájemná konkurence mezi četnými

dílnami a výtvarníky a nakonec i hojná fluktuace výtvarníků mezi jednotlivými dílnami či ateliéry.

V sedmdesátých letech 19. století zasáhla Prahu a její okolí vlna novorenesanční architektury. Byla spjatá se stavebním rozvojem, který pokračoval a sílil v následujících desetiletích, ale zřetelně začínal už právě v této dekádě. Za exempla soudobé architektury lze považovat zatím omezené množství reprezentačních budov a skupinu soukromých staveb podnikatelské elity. Právě s ohledem na stavební boom se však hlavní platformou soudobé architektonické produkce staly obytné domy v řadové zástavbě. Pro metodu výzkumu je podstatná následující okolnost: z místopisného hlediska jsou pro sledování a hodnocení výzdoby domů již v tomto období pražská předměstí stejně tak podstatná jako vlastní historická města.

Navzdory všem místním specifickým, byť zajímavým a relevantním pro tento výzkum, je legitimní zkoumat někdejší části Prahy i pozdější součásti Velké Prahy jako jeden celek. Mnohé důvody pro tento přístup jsou zjevné - obecně k nim patří vzájemná kulturní a sociální provázanost, specificky pak činnosti velkých dekorátérských a stavitelských firem, jejichž působení se zřídka kdy omezovalo výhradně na lokalitu svého působení. Význam architektury a její výzdoby na pražských předměstích měl přitom pro celkový obraz daného problému své handicap i přednosti, které jsou zvlášť patrné v době počátku stavebního boomu. Na stavební produkci pražských předměstí se podílelo například méně vynikajících architektů a více lokálních stavitelů, než tomu bylo ve vnitřní Praze. Tam byla však kvůli stavební situaci kvantita staveb prozatím omezenější, než tomu bylo na předměstích, kde velké plochy nezastavěných pozemků dávaly příležitost k prudšímu stavebnímu rozvoji.

Na utváření kultury stavebního dekoru se podílely realizace různého významu a kvality. Patřily k nim jak nadprůměrné stavby tvůrců s bohatou zahraniční zkušeností, které zazářily v Praze sedmdesátých letech 19. století, tak běžné řadové stavitelství. Odlišnost průměrné „stavitelské“ produkce nebývala radikální při srovnání s předchozími klasicizujícími tendencemi řadové zástavby. Je třeba ostatně vzít v úvahu skutečnost, že ve vnitřní Praze tyto stavby vznikaly často přestavbou starších, převážně klasicistně upravených objektů. Základní rozvrh fasády řadových staveb z období kolem poloviny 19. století byl většinou obdobný, jako tomu bylo v době nástupu novorenesanční architektury: nad bosovaným přízemím bývala fasáda členěna kordony a pravidelnými řadami oken, završených římsami. Novější renesancisující tendence se pak prosazovaly jednak zdůrazňováním klasické suprapozice, dále pak vyjadřováním principu

vertikální podpory a horizontálního překladu a celkově větší plasticitou členících prvků. Žádaných cílů se zpravidla dosahovalo důslednějším využíváním segmentových a trojúhelných frontonů nad okny nižších pater místo rovných říms, nahrazováním okenních šambrán za pilastry a edikulovým rámováním architektury portálu. Projevem stylové proměny v pražském stavitelství je zároveň existence četných staveb z šedesátých až sedmdesátých let 19. století, jimž nelze udělit jednoznačnou stylovou klasifikaci a které představují jakýsi „přechodný sloh.“ Obecně však platí, že proměnu členění staveb ve směru k větší plasticitě provázely také větší podíly drobného ornamentálního dekoru, který byl navíc sám o sobě jedním z projevů nového slohu. Minimální „povinnou“ výbavou domovních fasád se i u nejprostších staveb stávají plasticky ztvárněné hlavice pilastrů a konzoly říms a dekorativní rejstřík je rozvíjen v závislosti na náročnosti té či oné stavby.

Vzrůstající poptávku po plastické výzdobě už v této době však nemohly zajistit jen starší štukatérské dílny. Zavedené dílny, fungující v Praze již několik desetiletí, zastupovaly hlavně podniky Jana (Giovanniho) Pellegriniho (* 1823), pocházejícího z italské Luccy a Josefa Effenbergera (*1820), kteří dříve participovali na velkých realizacích druhorokokových architektur, včetně mimopražských.¹¹⁷ Na plastickém stavebním dekoru se sice stále podílela stavební keramika, zastoupená hlavně továrnou V. J. Sommerhuh a později továrnou Barta a Tichý, ani ty však již nemohly stačit potřebám gradujícího stavebního ruchu.

Stoupající poptávka po dekorativních elementech proto dala v sedmdesátých letech vzniknout novým štukatérským dílnám a firmám. Z nich nejtrvalejší představoval vinohradský podnik Riedl a spol. (později Mayer-Popp-Riedl), založený roku 1875, který se zásadně podílel na stavební výzdobě Prahy i dalších českých měst ještě v prvním desetiletí 20. století. O rok dříve vznikla novoměstská dílna Antonína Neumanna, jejíž inzeráty v Národních listech zdůrazňují skutečnost, že její sklad „*nejnovějších a nejvkusnějších modelů*“ odpovídá potřebám současné „*stavební doby*“.¹¹⁸ Předpokladem úspěchu nově vznikajících dekoračních firem bylo předně vytvoření repertoárů stavebního dekoru, tak aby mohl být opakovaně používán na různých stavbách odléváním ze stávajících forem a zároveň byl dostatečně široký a rozmanitý. Jejich jádro tak tvořily

117 Lze předpokládat, že některá z těchto dvou dílen provedla mimořádně bohatou výzdobu interiérů Marbachova paláce, o nich byla řeč v předchozí kapitole.

118 Viz Např. Národní listy, 30. 8. 1874.

modely konzol, hlavic pilastrů, výplní parapetů a římsových vlysů a maskaronů. Formy byly většinou založeny na ornamentální nebo drobné figurální typologii.

Velmi záhy, a to v podstatě zcela souběžně s rozvojem této prefabrikované produkce, se však ve výzdobě domovních průčelí setkáváme s individualizovanými prvky, které vybočují z opakovaných dekorativních forem. Ty většinou reagovaly na obsahové požadavky stavebníka a zpočátku se v celkovém vyznění fasády projevovaly spíše nenápadně; teprve následující desetiletí jim umožnila velkorysá zpracování ve formě rozsáhlejších ikonografických programů.

Pokud bychom se pokusili shrnout nejvýznamnější námětové okruhy, které se v dějinách novověké architektury tradičně pojí k výzdobě budov soukromých objednavatelů, první místo by jistě zaujal okruh stavebnické či objednavatelské ikonografie. Tuto tradici utváří již od renesance vyobrazování rodopisných témat ve výzdobě šlechtických sídel a nejpozději od konce 18. století řada dalších námětů, vztahujících se k měšťanské a podnikatelské populaci: byly jimi stavebníkova profese a osobní zájmy, jeho náboženské cítění, symbolika jména, poukazy na rodinu a v pokročilém 19. století také národnostní či politická preference. Objednavatelská ikonografie tvořila také v éře historismů a moderny jednu z hlavních obsahových látek ve výzdobě soukromých, převážně obytných, budov. Pokud v době počátků pražské novorenesanční obytné architektury do jejího dekorativního repertoáru vstupovaly významové prvky, patřily nejčastěji ke zmíněnému okruhu námětů, jež měl ostatně mezi námětovými okruhy nejsilnější tradici.

V utváření podoby historizující a později secesní Prahy sehrály svou roli nejen jednotlivé stavby, ale ve značné míře také urbanistické celky a širší lokality. K nim patří jednotlivé úseky pražských předměstí, na jejichž volných parcelách živelně vznikala nová zástavba, dále lokality zbořených pražských hradeb a nejvýrazněji pak asanované části města od devadesátých let 19. století. Za jeden ze souborů, do jisté míry stylotvorného významu, lze považovat i skupinu navazujících komunikací na rozhraní Starého a Nového Města (nynější Národní třída, Příkopy a Revoluční ulice), ústících na obou stranách na vltavské mosty. Ačkoliv tuto lokalitu samozřejmě nelze považovat za homogenní celek, její vlastnosti ji determinovaly k postupnému vzniku reprezentativních architektur¹¹⁹ – představovala jednu z hlavních komunikačních linií, obsahovala hlavní pražská korza a soustřeďoval se do ní obchodní ruch. Nové obytné domy éry historismů

¹¹⁹ Ke vztahu reprezentační architektury a pražských komunikačních tahů v jiných částech města viz Marek 2004, s. 338.

vznikaly především v někdejší Eliščině třídě (nyní Revoluční), jejíž význam vzrostl po otevření mostu Františka Josefa I. v roce 1868. Na její novoměstské straně vznikla ve stejné době v předmostí mostu monumentální gotizující budova Eliščiných lázní. Postupně na ni navázaly nájemní domy, na nichž můžeme dobře ilustrovat dobové výzdobné tendence.

V letech 1869–1870 vyrostl nedaleko lázní dům čp. 1403, jehož široká hmota se sedmi řadami převážně sdružených oken dává tušit, že mohlo jít o největší nájemní novostavbu své doby v Praze.¹²⁰ Na podobě novorenesančního průčelí, [46] v němž se ještě ozývají klasicistní rezidua, se podílí převážně standardní ornament na členících prvcích, pro celkové vyznění architektury nepodstatný, s výjimkou výrazně dekorativní korunní římsy. Teprve při bližším pohledu vychází najevo, že do štukové výzdoby je zakomponován i motiv z oblasti objednavatelské ikonografie. Boční strany konzol, nesoucích středový arkýř, zdobí vedle běžných gryfů také rostlinný motiv, tvořený stonkem s trojklaným listem a bobulemi [48]. V tomto případě lze soudit, že nejde o typový vegetabilní ornament, ale o symbol stavebníkovy profese. Prvním majitelem a nesporně i stavebníkem domu byl Friedrich Ignác Kubinzky (1814–1888), jehož rodina dům také obývala. Pocházel z významného rodu textilních podnikatelů a po zakoupení první parní přádelny bavlněných vláken v Čechách (1844) se stal předním továrníkem v oboru bavlnářství. Zmiňovaný motiv ve výzdobě arkýře téměř jistě představuje větvičku s listy a tobočkami bavlníku a vyjadřuje tak stavebníkův hlavní obor činnosti a jeho podnikatelské úspěchy. Jeho zvláštní význam zdůrazňuje i samotné umístění do atypického ozdobného rámu. Kubinzkeho zájem o předmětnou symboliku vlastního podnikání nakonec dokládá i fakt, že součástí erbu, který továrník získal při svém pozdějším povýšení do rytířského stavu, byly také figury, odkazující na hedvábnictví - gryf držící vřeteno s navinutou nití. Pro hodnocení významu takového prvku ve výzdobě stavby není nepodstatná okolnost, že příslušný motiv je v celku výzdoby nenápadný a dobový divák bez specifické znalosti věci jej sotva mohl identifikovat.

Do roku 1870 vyrostl mezi Kubinzkeho domem a Eliščinými lázněmi dům čp. 1502, opatřený novorenesanční fasádou, jejíž některé prvky (okenní záklenky) ještě naznačují setrvačnost starších stylových poloh [47]. Stavebníkem nájemního domu i jedním z jeho obyvatelů byl Josef Budan (* 1814), který se podobně jako Kubinzky řadil k představitelům soudobé průmyslnické špičky. Budan podnikal v oboru rukavičkářské

120 Dům vznikl podle plánů Josefa Svobody, stavební povolení bylo vydáno z 8. 10. 1869. Viz UPP 1998, s. 629.

výroby a na Světové výstavě v Paříži v roce 1869 byl za své zásluhy v oboru vyznamenán zlatým křížem.¹²¹ Součástí dekorativního aparátu průčelí továrníkova domu na Eliščině třídě je kromě běžných prvků také řada opakovaných masek (či spíše hlav) nad okny prvního patra. [49] Jejich forma se zcela vymyká soudobým typovým maskaronům a hlavám. Má zjevně individualizované rysy a představuje muže středního věku, s upnutým límcem kolem krku. Navzdory tomu, že nemáme k dispozici srovnávací portrétní materiál, nebude jistě chybou se domnívat, že tato plastika představuje osobu stavebníka. Oslavnou ikonografií na fasádě navíc zdůrazňují vavřínové věnce se stuhami, zdobící plochy nad okny v krajních osách.

Pro srovnání způsobů prezentace stavebnické ikonografie je třeba uvést ještě příklad ze sousedního Starého Města, kde nová novorenesanční průčelí vznikala převážně přestavbami starších objektů. Jedním z nich je dům stavitele Jana Dobra v Liliové ulici na Starém Městě. Novorenesanční přestavba, jejíž autor byl zároveň majitelem domu, překryla v roce 1874 dosavadní klasicistní fasádu.¹²² Provází ji standardní dobové článkoví, v němž lehký plastický dekor pouze člení hlavice pilastrů a některé z průběžných říms. Největší pozornost byla věnována ztvárnění kordonové římsy nad prvním patrem, pojaté jako klasický vlys, jehož metopy vyplňují reliéfy. V nich se vedle motivu rosety a vegetabilních kompozic střídají dvě výplně s předmětným obsahem – svazkem zednických nástrojů (kladívko, lžíce, vodováha) a čtveřicí rozevřených kružidel, zakomponovaných do tvaru kříže.

Nenápadný a skromný dekor nenáročného staroměstského domu má v kontextu počínající zdobnosti pražských novorenesančních staveb svou výpovědní hodnotu. V první řadě ukazuje na tendenci k navazování na lokální dekorativní tradice. Ať už byl využitý motiv jakkoli běžnou součástí běžného repertoáru novorenesančních forem, zdobení metop symbolickými reliéfy, popřípadě reliéfy, v nichž se střídá dekorativní a symbolická složka, má svou tradici v pražské renesanční a hlavně barokní architektuře. Pro její nejznámější příklady v lokalitě Starého Města domu ostatně nemusel stavebník domu chodit daleko; lze je spatřit na fasádách kostela sv. Františka s Asissi a Kolovratského paláce. V samotné symbolice římsového vlysu Dobrova domu je vyjádřeno profesní zaměření majitele domu. Za pozornost stojí především ta okolnost, že umístění dekoru v podstatě vylučuje jeho reprezentativní funkci, protože při pohledu

121 *Bericht über die Welt-Ausstellung zu Paris herausgegeben durch das k. k. Österreichische Central-Comite I*, Wien 1869.

122 Šámal – Rymarev 2007, s. 196.

z ulice jej za normálních okolností není možné spatřit, či dokonce identifikovat. Tento způsob prezentace ilustruje jednu ze strategií, provázejících výzdobu pražských domů v celém sledovaném období: obsahová složka výzdoby bývá vyjádřena v explicitních formách, jindy však její části, popřípadě i celek, zůstávají pro běžného diváka skryté, nenápadné či dokonce nejasné, přičemž je mnohdy zcela zjevné, že si tohoto faktu její tvůrci museli být vědomi.

Oživení štukatérské produkce vytvořilo předpoklady pro realizace staveb, jejichž pojetí odpovídalo stylově vyzrálým novorenesančním formám, srovnatelným především se vzory soudobé vídeňské palácové a nájemní architektury. Zatímco koncem šedesátých a na počátku sedmdesátých let 19. století lze v domovní zástavbě mluvit o pronikání renesancisujících tendencí, kolem poloviny sedmdesátých se podoba stylu už více vyhranila. Pojetí slohu městských staveb, kterou razili vídeňští protagonisté přísné novorenesance, se vyznačovalo plastickým cítěním a ve výsledku se nevyhýbala téměř „*barokním efektům*“.¹²³

Na tuto tendenci navazuje v průběhu sedmdesátých let řada pražských staveb, jejichž autory jsou zpravidla architekti mladší a střední generace, vyškolení na pražské Technice či přímo na vídeňské Akademii. Jednu z prvních reakcí na plastický styl vídeňských fasád představuje nájemní dům čp. 961 na staroměstské straně někdejší Ferdinandovy (nyní Národní) třídy, pozdější palác Metro, postavený podle projektu Bohumila Tesaře z roku 1870. Stavebníkem domu byl major rakouské armády Friedrich Bender von Säbelkampff (1819–1881), který se se svou rodinou v domě také usídlil. Autor nezapřel v řešení domu své školení a dlouholetou praxi v architektonických kancelářích v hlavním městě monarchie (F. Fellner, E. Kusche, L. von Förster) a opatřil průčelí stavby na tehdejší pražské poměry velkorysým plastickým rozvrhem, zahrnujícím trojosý portál a sdružené balkony ve střední ose. Jeho pojetí potvrzuje reprezentační význam architektury na tomto frekventovaném komunikačním tahu. Poprvé v pražské architektuře jsou v členění fasády využity řady plastických hermavek. [50] Ty zdůrazňují hlavní osy stavby a jejich typ odpovídá plastikám, členícím horní patro Hansenova vídeňského paláce Epstein, vznikajícího současně s Tesařovým pražským domem (1868–1871). Zdá se, že tvůrci domu tentokrát nebyli motivováni k umístění významových obsahů do průčelí stavby. Zcela s jistotou to však tvrdit nelze, protože jak bosované přízemí stavby, tak horní partie s reliéfním dekorem pod korunní římsou, zdobenou vázami, zanikly při prvorepublikové úpravě objektu.

¹²³ Srov. Horáček 2012, s. 77.

Náročnost řešení Tesařova domu je ještě patrnější, srovnáme-li jeho průčelí (zejména pak jeho původní podobu) s fasádou dobově největší pražské obytné novostavby, o málo později dokončeného Schebkova paláce. Tuto ukázkou „krásného stylu“ Ignáce Vojtěcha Ullmanna pojí s řadovým staroměstským domem řada souvislostí, ukazující na společné inspirační zdroje. Větší nákladnost a význam novoměstského paláce se ale projevila mimo jiné v tom, že pro jeho průčelí byla zamýšlena monumentálněji pojatá plastická výzdoba, sestávající z dvojice stojících soch v postranních osách portálu, která by byla první svého druhu v Praze, pokud by byla realizována. Tomu odpovídá přítomnost příslušných nik na provedené stavbě, ty však byly nakonec osazeny figurami až po změně účelu stavby za první republiky. Záměr vyzdobit stavbu sochami dokládá Ullmannův projekt průčelí paláce, s dvojicí figur na způsob ženských personifikací.¹²⁴ [51]

V průběhu sedmdesátých let v pražské v domovní zástavbě význam plastické výzdoby postupně sílil. Vůdčím elementem výrazu stavbu a reprezentace stavebníka se kromě samotné architektury stává štukatérský dekor. Doklad jeho etablování v době kolem poloviny desetiletí přináší další z domů na novoměstské straně Eliščiny třídy, jimiž se rozšířila řada rodinných a nájemních objektů vyšší podnikatelské vrstvy. V letech 1875–1876 zde byl podle projektu Václava Kaury a Aloise Doubravy vystavěn dům pro obchodníka Mojžíše Picka,¹²⁵ jehož výzdoba se stala první reprezentativní zakázkou firmy Riedl a spol., zmíněné v předchozích pasážích pro její zakladatelský význam v oblasti sochařsko-štukatérské stavební výzdoby přelomu 19. a 20. století.

Průčelí stavby obsahuje propracovaný dekorativní systém, jehož formy se v jednotlivých podlažích obměňují. Převážná většina firemních plastických prvků (rozety, girlandy, konzoly a palmetový vlys pod korunní římsou) však nevybočuje z jejich nejběžnější funkce, kterou je doprovod architektonických článků a samotný podíl na členění plochy průčelí. Významovou složku zajišťují pouze klenáky nad řadou oken v přízemí, zdobené opakujícím se motivem Merkurovy hlavy. Tento symbol se stal jedním z nejfrekventovanějších námětů výzdoby pražských domů a ve formě řady opakovaných plastik byl zde použit poprvé. [52] Hlava Merkura zpravidla vyjadřovala

124 Dobová fotografie Ullmannova projektu průčelí v Literárním archivu PNP, fond Ignác Vojtěch Ullmann, oddíl fotografií.

125 Čp. 1247, Revoluční 26.

obchodní zaměření stavebníka, avšak v mnoha případech ji bylo zároveň možné vztáhnout na prodej příslušného artiklu v obchodních místnostech samotného domu.¹²⁶

Ve výzdobě obchodníkovy domu se potenciál mladé štukatérské firmy naplno uplatnil ve společných komunikačních prostorech, v nichž byl dán nebývalý prostor k rozvinutí stavebníkovy reprezentace. Domovní vestibul, probíhající celou hmotou stavby, člení pilastry na řadu úseků, zakončených záklenky a konchami. [53] V nich se střídá několik typů vegetabilních a zoomorfních motivů, mezi nimiž našel místo i figurální projev. Cvikly nad protilehlými vstupy do dalších chodeb vyplňuje dvojice putti s výslovně oslavným charakterem – jejich symboliku tvoří vedle palmové větve a vavřínového věnce také kartuš se stavebníkovou iniciálou [55]. Nejnáročněji pojatou částí domu je otevřená schodišťová hala [54], v horním patře prosvětlená řadou oken i otevřeným stropem. Ta svým celkovým efektem do jisté míry navazuje na výpravná řešení schodišťových prostor pražských palácových staveb, vzniklých v první polovině téhož desetiletí. Výzdobu horního podlaží však namísto nástěnných maleb zajišťují výhradně štukové dekorace v jednotlivých plochách, v nichž modeléři rozehráli rozmanité konfigurace jemně zpracovaných rostlinných a zoomorfních motivů.

Převaha dekorativních prvků poněkud odvádí pozornost od sdělné složky výzdoby. Ta je zde zajištěna nejen iniciálou stavebníka, opakující se v groteskovém vlýsu pod stropem, ale pravděpodobně také dalšími, méně nápadnými prvky. Hlavičky pilastrů jsou seskládány z vegetabilních motivů, avšak z této veskrze běžné ornamentiky se vymyká pojetí volut, které nejsou tvořeny kupříkladu standardním akantovým listem, ale motivem zatočeného hrachového lusu. [56] Tato ornamentika, a stejně tak možná samotná převaha vegetabilního ornamentu ve výzdobě, je patrně narážkou na předmět stavebníkovy podnikání: firma A. M. Pick se zabývala obchodem s moukou a luštěninami. Jde nicméně jen o drobný a na první pohled sotva postřehnutelný příspěvek k celku výzdoby a tak není vyloučené, že více než součástí ikonografického programu mohlo být jeho využití hříčkou ze strany štukatérské firmy. Jako o možném významovém prvku lze podobně uvažovat o motivu delfína, využitém jednak v dekorativních plochách schodiště, jednak obdobným způsobem pro ztvárnění volut u hlavic pilastrů vstupního vestibulu. S motivem stylizovaného delfína, či chceme-li vodního monstra či ryby, se setkáváme v době o málo pozdější ve výzdobě pražských staveb ve významu symbolu Vltavy, potažmo mlynářství, jak bude zmíněno v následující podkapitole. Vzhledem

126 Tato možnost je pravděpodobná také u Pickova domu. V roce 1884, kde dům již patřil jinému majiteli, se obchodní místnosti firmy (A. M. Pick) nacházely v jiném domě Eliščiny třídy. Viz Adresář 1884, s. 87.

k zastoupení podobných prvků v tradičních dekorativních systémech, z nichž čerpalo novorenesanční tvarosloví,¹²⁷ je však třeba se k této úvaze postavit jako k ryze spekulativní možnosti.

4.2 Josef Václav Myslbek a figurální sochařství ve výzdobě pražských domů sedmdesátých let 19. století

Nároky na plasticitu staveb se v průběhu sedmdesátých let promítaly nejen do celkového rozvoje sochařsko-štukatérské produkce, ale posílily v architektuře také význam figurálního sochařství, umocňujícího optický účinek stavby. Plastické prvky stavby jsou od té doby nejen nositeli dekorativní, popřípadě také obsahové funkce, ale na celá desetiletí se již také stávají tvárným prostředkem pro celkové hmotové vyznění architektury. Masivní domovní výstavbu, probíhající v Praze v sedmdesátých letech 19. století, lze díky své intenzitě považovat za platformu, na níž se utvářely a ověřovaly stylové a dekorativní možnosti soudobé architektury. Řadová zástavba byla oproti reprezentační architektuře pro takový proces přirozeně pružnějším médiem – její výzdoba nebyla veřejnou věcí a relativně malý rozsah staveb spolu s ekonomickými motivacemi předurčovaly rychlost její výstavby a její početnost. V průběhu jednoho desetiletí se tak ve výzdobě řadových staveb objevil téměř veškerý dekorativní aparát, využívaný v dalších desetiletích, navíc mnohdy s předstihem před jejich uplatněním ve veřejných stavbách.

Na sílící plastické produkci v Praze sedmdesátých letech 19. století se podílelo několik navzájem se prolínajících oborů. Značný význam pro výzdobu staveb měla továrně produkováná keramická plastika, jejíž podíl na architektonickém dekoru byl naznačen v předcházející kapitole. Výroba drobného plastického dekoru se nicméně přesouvala směrem ke štukátérským dílnám. Ty zároveň se stále větší frekvencí zahrnovaly do své produkce figurální práce různého rozsahu. Hlavním zdrojem modelů byla vždy vlastní dílna. Jejich tvorby se účastnili často jak její samotní majitelé,¹²⁸ tak specializovaní modeléři. V době rozvoje plastického stavebního dekoru se však stává

127 Jedním z nesčetných příkladů tohoto dekorativního motivu jsou nástěnné malby, tvořící ornamentální rámce Alšovy Vlasti ve foyeru Národního divadla.

128 O praxi tohoto typu např. sdělení z osobního archivu Otakara Rákosníka k provozu firmy Kuneš – Rákosník.

běžnou praxí, že s dílnami příležitostně kooperovali samostatní sochaři, kteří dodávali modely některých, a to zejména náročnějších figurálních prací.

Oba vůdčí sochaři generace Národního divadla, Bohuslav Schnirch i Josef Václav Myslbek, měli zásadní vliv na podobu architektonické plastiky éry historismů v Praze. Většinový podíl Bohuslava Schnircha na výzdobě budovy Národního divadla jistě významně napomohl tomu, že i po jejím ukončení spočívalo těžiště jeho tvorby v zásadě v zakázkách pro architekturu. Ke Schnirchovu trvalému nasměrování do sféry stavebního sochařství přispěla také stylová stránka jeho díla, v níž inklinoval ke klasicizujícím formám.

Myslbekova původní účast na výtvarné podobě Národního divadla se sice omezila na dvojici Opery a Dramatu, jeho celkový vklad do utváření architektonického dekoru Prahy své doby měl však podstatný význam. K tomu přispíval právě i omezený úspěch, kterého při soutěžích na výzdobu divadla sochař dosáhl a který jej přiměl k vyhledávání drobnějších zakázek. V průběhu sedmdesátých let 19. století Myslbek ve svých realizacích pro stavby obsáhl téměř všechnu základní výzdobnou typologii. Její některé příklady byly do pražského prostředí uvedeny poprvé, nebo díky svým výrazným formám působily bez nadsázky jako vzorové příklady. K nim patří kompoziční motiv „michelangelovské“ figury, který se na portálu pražské stavby objevil poprvé v Myslbekově dvojici pro boční vstup Národního divadla. Stejně novátorské bylo i bylo i využití tohoto motivu v souvislé řadě okenních cviklů, vytvořené zhruba ve stejné době pro průčelí české Techniky. Další průkopnické výzdobné typy se objevily v Myslbekových zakázkách pro obytné budovy a budou ještě zmíněny; patří k nim tympanon s figurální kompozicí ve vysokém reliéfu i atlant v portálové architektuře. Vedle všech sochařských kvalit a výkonů, které jsou u Myslbeka všeobecně uznávány, proto spočívá jeho zakladatelský význam pro české sochařství také v jeho přínosu pro architektonickou výzdobu, který v dosavadní uměnovědné literatuře stojí poněkud v pozadí sochařovy volné či pomníkové tvorby.

Myslbekovy schopnosti v této oblasti byly dány nejen jeho přirozeným modelačním talentem, ale pravděpodobně i předchozími zkušenostmi se stavební plastikou. K těm můžeme započítat Myslbekova veškerá předchozí dílenská angažmá a do jisté míry snad i jeho práci pro Sommerschuhovu keramickou továrnu. Svou úlohu v tomto ohledu jistě sehrála i kooperace s Tomášem Seidanem při výzdobě vídeňského Arsenálu a nesporně také pozdější drážďanské studium u Ernsta Julia Hähnela, jehož některé kompozice v Myslbekových dekoračních zakázkách sedmdesátých let rezonují.

Skupina osmnácti medailonů, vymodelovaných v roce 1872 pro sál Křesťanské akademie na Starém Městě, představuje vůbec nejpočetnější Myslbekův soubor [57]. Ačkoliv reliéfy byly určeny pro výzdobu interiéru veřejného spolku, v souvislostech výzdoby obytných staveb je nelze opominout. U cyklu překvapuje námětová rozmanitost, sahající od oborů umění přes biblické postavy, světce a mytologické náměty až po postavy z národní „pohanské“ mytologie a Rukopisů. Při tvorbě některých z nich Myslbek patrně vycházel z kompozic, které znal od svého drážďanského učitele.¹²⁹ Interpretace tohoto téměř nesourodého konvolutu námětů by si jistě zasloužila vlastní pozornost. Pro naše téma je však podstatnější, že odlitky medailonů byly vícekrát využity ve výzdobě dobových obytných staveb. V tom napomáhala jejich různorodost, umožňující tvorbu vhodných výběrů pro tu či onu příležitost. Krátce po polovině sedmdesátých let ozdobily čtyři z medailonů, představující jednotlivé druhy umění, průčelí staroměstského domu čp. 1035 a tento výběr, obohacený o postavu Bivoje, byl umístěn také do vestibulu domu stavitele Václava Zikmunda na Starém Městě. Plastická výzdoba, primárně určená pro reprezentační stavbu, tak poprvé nacházela své využití v obytné stavbě prostřednictvím jejího odlévání z výchozí formy. Tato provázanost dekoru veřejných staveb a městských domů později sílila v době hyperprodukce sochařsko-štukatérských firem na konci 19. století.

V roce 1874 byla podle Myslbekova modelu provedena figurální skupina pro průčelí domu U Kozáků v Ječné ulici na Novém Městě¹³⁰ [58]. Jeho plány pochází od Antona Pittlika,¹³¹ jehož jiná novoměstská stavba, dům čp. 1469 v ulici Na bojišti z roku 1867, patří k nejranějším ukázkám přísné novorenesance v pražské řadové domovní zástavbě. Prvenství náleží i Pittlikově domu v Ječné ulici, v jehož fasádě byla mezi pražskými domy druhé poloviny století poprvé rozehrána sochařská figurální alegorie. Myslbekova kompozice, modelovaná ve vysokém reliéfu, představuje svým umístěním ve štítovém tympanonu výzdobný typ, který bude následně vyhrazen výhradně velkým reprezentačním architekturám [59]. Osově komponovaná skupina ženských postav představuje trojici výtvarných umění: Malířství a Sochařství zde doprovází trůnící Architekturu. Není prozatím jasné, jaké bylo pozadí pro toto nezvykle náročné řešení a jaký byl případný vztah stavebníka domu ke zvolené ikonografii. Vzhledem ke své

129 Například Myslbekovy medailony pro Křesťanskou akademii (1872) vykazují některé obdobné kompoziční prvky s Hähnelovými reliéfy Beethovenova pomníku v Bonnu (1845).

130 Čp. 528, Ječná 31.

131 Dita Robová, in: UPP 1998, s. 370–371.

obecné povaze však není nezbytné uvažovat o jeho individualizovaném zaměření a není rovněž vyloučené, že mohlo být invencí samotného sochaře. Pozoruhodným detailem je jeden z atributů Sochařství, představující mužskou hlavu či bustu. Její rysy jsou ve srovnání s ideálními tvářemi personifikací individuálně pojaté a naznačují možnost, že tato část výzdoby je sochařovým kryptoportrétem [60].

V souvislosti s navrženou interpretací sochařského detailu, nacházejícího se již v obtížně viditelné pozici ve vrcholové partii domu, se nabízí následující úvaha: nakolik se na podobě výzdoby pražských obytných architektur podílely specifické a individuální obsahy, které do zpracování objednávek vnášeli samotní výtvarníci? Návrhy a modely pro výzdobu většinou neprocházely přísným schvalovacím procesem, jako tomu bylo u veřejných staveb a teoreticky lze předpokládat, že jejich tvůrci měli větší volnost v provedení některých detailů. Z této úvahy však nelze vyvodit obecnější závěr, než konstatování, že případy individuální modifikace daného tématu ze strany výtvarníků jsou známy. Již z některých dosud uvedených příkladů v této disertační práci je nicméně zřejmé, že to byli zejména stavebníci, kteří často přikládali zvýšený obsahový význam i zdánlivě nepodstatným detailům výzdoby.

Další Myslbekovou prací, která se výrazně zapsala do architektonického dekoru Prahy, je výzdoba domu v nároží dnešní Vítězné ulice a Janáčkova nábřeží.¹³² Stavbou této budovy podle návrhu Josefa Schulze a Jindřicha Jechenthala z let 1875–1876¹³³ začala výrazná urbanizace v místech malostranského a smíchovského předpolí mostu císaře Františka I., pokračující v následujícím desetiletí. Střední osu uličního průčelí domu zdůrazňuje dvojice atlantů (datovaná rokem 1878), nahrazující dosud běžnou architektonickou vertikální podporu výtvarným dílem. [61] Není však zcela jisté, zda byly Myslbekovy sochy doslovně prvním příkladem tohoto typu v pražské architektuře historismu. Obdobně koncipovaná, avšak dosud anonymní dvojice atlantů, byla vytvořena přibližně v této době také pro průčelí nedalekého smíchovského domu,¹³⁴ [64] zbudovaného málo známým stavitelem Josefem Limovským, snad podle vlastních plánů z roku 1876.¹³⁵

Zjevná je v obou případech návaznost na řešení palácových a nájemních architektur podnikatelské elity na vídeňské Ringstrasse. Nepřehlédnutelným příkladem z

132 Čp. 126, Janáčkovo nábřeží 63.

133 Jiří Hilmera, in: UPP 1999, s. 236.

134 Čp. 39, Janáčkovo nábřeží 39 (původně čp. 447 na Smíchově).

135 Vlček 2004, s. 371.

centra císařské metropole se nedlouho před vznikem smíchovských domů staly plastiky největšího bloku Radniční čtvrti na náměstí Schmerlingplatz, postavené podle plánů Josefa Hudetze a Bernarda Freudenberga v letech 1872-1875.¹³⁶ Sochy atlantů od Raimunda Novaka¹³⁷ zde střeží jednotlivé portály a jsou tak několikrát opakovány v odlévaných duplikátech. [63]

Také v pojetí Schulzova domu se odráží příslušnost jeho stavebníka k podnikatelské špičce. Objednavatelem domu byl Josef Porges z Portheimu, jehož smíchovská kartounka se nacházela nedaleko těchto míst.¹³⁸ Zároveň je zjevné, že na "novátorské" ztvárnění portálů musela mít vliv tradice architektonického sochařství pražského baroka. V souladu s ní byly také Myslbekovy sochy vytesány v pískovci a nikoliv odlity z cementové hmoty, což podtrhuje celkovou exkluzivitu a nákladnost jejich pojetí. Barokizující nota nicméně zpětně přibližuje pražskou stavbu k příkladům vídeňské novorenesanční architektury, v jejíchž plastických tendencích se projevovala už od předcházejícího desetiletí.

Výtvarně výrazná koncepce portálu Porgesova domu ve své době vzbudila pozornost, jak dokládá reakce v dobovém tisku, vyvolaná patrně sporem o finanční odměnu sochaře za vykonanou práci. Zpráva s titulkem *Karyatidy*, uveřejněná v Národních listech asi rok po dokončení stavby¹³⁹, naznačuje hned několik okolností, týkajících se dobové praxe i recepce výzdoby obytných budov v městské zástavbě. Označení atlantů za Karyatidy předně ukazuje na neustálenost dobového pojmosloví, která se nicméně projevovala i v odborném tisku pozdější doby.¹⁴⁰ V článku se mimo jiné naráží na snahu stavebníků o levné pořizování výzdoby, novinářským tiskem i později často kritizovanou, již lze v kontextu kvalit pražských obytných staveb považovat do určité míry za dobové klišé. Zpráva také naznačuje, že účast figurálně zdatných sochařů byla u zakázek na plastickou výzdobu pražských domů dosud vzácná. Za pozornost stojí i národnostní nota celého článku. Pisatel připomíná neblaze známý výrok o „*ježatých karyatidách slovanských*“ (vyslovený kdysi Friedrichem Hebbem v oslavné básni na pruského krále), a ten se mu stává oslím můstkem pro vysvětlení některých problémů, spojených s realizací výzdoby: „*Jeden z boháčů českých, jehož jméno zatím zamlčujeme,*

136 Felix Czeike, *Wien. Innere Stadt. Kunst - und Kulturführer*, Wien 1993, S. 152.

137 Signováno na plintu.

138 Dům se původně nacházel na katastru Smíchova.

139 Denní zprávy, *Národní listy*, 5. 11. 1879.

140 Srov. Prah – Šámal 2012, s. 194.

zbudoval si na nábřeží vltavském nádherný dům. Zbývalo ještě, by vchod sochami se ozdobil. Na věci málo výnosné ovšem nikdo přílišný náklad nepovede, kdo v těchto dobách rozumem se honosí. Tím méně pak na tom mu záleží, jak úkol podobný se provede. Šlo se od muže k muži, ať sochař ať jen kameník to byl; konečně navrhl hledanou cenu nejnižší skutečný umělec, který snad právě proto, že jím jest, začasť nedostatkem práce trpí. Model se zhotovil a dopadl znamenitě. Přiznáváme se, že jsme nikdy podobnou úlohu tak případně, duchaplně a originelně rozřešenou tu nespatřili. Avšak zákazník vzpomněl si snad na ono slovo okřídlené básnické i zarazil se, učinil pokání a více u umělce se neobjevil. Či mylíme se a není on snad přece v ohledu národním tak vzácně citlivý?“

Kromě dvojice atlantů, která neušla této mediální pozornosti, je Josef Václav Myslbek také původcem ženských polopostav, nesoucích balkon na nábřežní straně fasády Porgesova domu. Podle sochařova modelu se v tomto případě zhotovily tři shodné odlitky, z nichž byla sestavena řada plastických podpor na způsob hermovek. Pojetí těchto plastik má v dosavadní produkci pražského stavebního dekoru výlučné postavení. Vůbec poprvé zde autor modelu opouští antikizující a ornamentální stylizaci [62] a podpůrný prvek ztvárňuje v podstatě naturalistickým způsobem. Svou živou formou se figury přibližují až o dvacet let mladší plastice nebarokních i secesních architektur.

Myslbekova výzdoba Porgesova domu představuje jistý precedens také po ikonografické stránce. Plastiky jsou opatřeny více či méně nápadnou symbolikou, která celou figurální výzdobu zasazuje do jednoduchého, avšak uceleného ikonografického programu. Dvojici atlantů provází těla delfínů u jejich nohou (v tradičně stylizované formě), zatímco hermovky byly oděny do rákosového „šatu“ s nenápadným motivem žáby uprostřed, ozdobeny perlovým náhrdelníkem a na jejich hlavu byla umístěna pokrývka ve tvaru stylizované ryby. Atributika vodního světa primárně vyjadřuje situování stavby do blízkosti Vltavy a právě tento okruh námětů se ve výdobě pražských domů v následující době stane jedním z nejtypičtějších. Podobná symbolika bude často využívána v zástavbě nábřeží a jejich okolí, setkáme se s ní také na domech v blízkosti hlavního pražského vltavského přítoku - potoka Botiče – a její popularita se promítne i do výzdoby budov, poměrně značně vzdálených od pražských vodních toků. Sám Myslbek se k této tematice vrátil ještě kolem roku 1883, kdy jeho plastiky vyplnily plochy nad okny v průčelí Trnkova domu, postaveného v místech vyhořelých staroměstských mlýnů. Kompozici, v průčelí zopakovanou ve všech nadokenních cviklech, tvoří dvojice putti,

doprovázená symboly delfína a lastury. Jedna z postav si přitom hraje s perlovým náhrdelníkem, jehož motiv je využit i v členění sousedních polosloupů.¹⁴¹

4.3 Plastika a malířství pod jednou střechou: zakladatelský význam domů Antonína Wiehla a Jana Zeyera

Výtvarná kultura pražských obytných staveb éry historismu do velké míry těžila z podnětů, uvedených do života v osmém desetiletí 19. století. Ze všedního proudu architektonické produkce mnohokrát vystoupila díla, která lze díky svým kvalitám, výrazu či bohatství výzdoby považovat za významné pro další vývoj. Mnohdy šlo o jednotlivé realizace různorodých autorů – architektů, stavitelů a sochařů. Svým pojetím vyčnívají také některé skupiny staveb, jejichž společným jmenovatelem byl buďto shodný stavebnický, nebo autorský okruh. Tato charakteristika platí u skupiny solitérních staveb podnikatelské elity, vzniklých do poloviny osmého desetiletí. Za její srovnatelný protějšek v oblasti řadové zástavby lze označit skupinu budov staveb s italizujícími fasádami, které se v pražském prostředí v podstatě objevily (obdobně jako tomu bylo u zmíněné vilové stavby) jako hotová umělecká díla, aniž by jim přecházel bezprostřední vývoj v domácím prostředí. Právě tyto domy se na dlouho staly vzorem pro náročně zdobené obytné stavby v řadové zástavbě a na rozdíl od již zmiňovaných domů, na nichž se postupně rozvíjela plastická produkce, se u těchto budov poprvé ve výraznější míře prosadila malířská výzdoba. Za jejich autorstvím stojí osobnosti Antonína Wiehla, Itálii poučeného Jana Zeyera v kooperaci s výtvarníky, zařazovanými ke generaci Národního divadla.

Právě na pozadí výzdoby Národního divadla byla v letech 1874–1875 provedena první z těchto staveb - vinohradský dům se sochařským ateliérem Bohuslava Schnircha.¹⁴² [65] Dvojice architektů Antonín Wiehl a Jan Zeyer, a to pravděpodobně ve spolupráci se samotným Schnirchem, v řešení domu vycházela ze vzorů florentské rané renesance. Pro jejich inspiraci byl nejsilnějším podnětem nesporně palác Quadagni, jak si

141 Soupis Myslbekova díla od Vojtěcha Volavky mylně zařazuje plastiku k raným sochařovým dílům a přiděluje mu dataci 1874. Výzdoba Trnkova domu však musí pocházet přinejmenším z doby po požáru Staroměstských mlýnů v roce 1878, přičemž není důvod o pochybnosti datování stavby, projektované kanceláří Jechenthal a Hněvkovský, do roku 1883. Srov. Volavka 1929, s. 11; UPP 1996, s. 516; Šámal – Rymarev 2007, s. 374–375.

142 Čp. 548, Mikovcova 5.

povšiml již Zdeněk Wirth.¹⁴³ Tato konkrétní spojitost je patrná nejen v realizaci vinohradského domu, ale již v původním Wiehlově návrhu z roku 1872. Na rozdíl od realizované stavby, v níž došlo k vypuštění třetího patra, reflektoval původní návrh i otevřenou lodžii florentského paláce, avšak ve zcela odlišném provedení. Sloupovou řadu s rovnými překlady nahradil architekt představou arkád, v nichž naznačil trojici stojících soch na způsob evropských muzejních a koncertních budov. Náročná sochařská výzdoba z původního projektu nenašla v důsledku redukce na výsledné stavbě své místo, avšak přinejmenším naznačuje architektovu tendenci k směřování k ideji jednotného uměleckého díla. Zájem o vzájemný soulad „*tří sesterských umění* [...] *malířství, řezbářství a stavitelství*“, řečeno slovy dobových teoretických úvah Bernarda Gruebera, je na Wiehlově návrhu zatím obsažen spíše náznakově, neboť malířské výzdobě byl vyhrazen jen ornamentálně pojatý vlys mezi patry.

Zatímco ve výsledné realizaci byl podíl sochařské výzdoby redukován na reliéf nad hlavním vchodem a do jisté míry uplatněn v interiéru stavby, malířská výzdoba se na něm naopak rozvinula do dosud neobvyklé míry. Její dominantní součástí je vlys, rozvinutý po celé šířce průčelí, jehož základní poselství je divákovi předloženo sdílnou formou: k centrální alegorii Umění přichází z obou stran průvody postav, zastupující bakchickou i ušlechtilou stránku antické kultury. V kompozici vlysu byly shledány inspirace v konkrétních předlohách antického umění.¹⁴⁴ Pro jeho levou část se východiskem stala především znalost reliéfů římských sarkofágů. Z nich nejzřetelnější citaci představuje část sarkofágu Aurelii C. Firmini, jež Schnirch při svém pobytu v Itálii kopíroval a v němž ve výsledné kompozici nahradil původní kupku sena, taženou voly, postavou odpočívajícího siléna. Pravá část vlysu pak vykazuje zjevné inspirace athénským Parthenonem, avšak svou roli zde patrně sehrál i reliéf Anaglypha Traiani, který sochař v Římě nejenom zachytil, ale o jehož čerstvém nálezu na Foru Romanu také referoval v dobovém tisku přibližně v době, kdy uzrávala výsledná podoba jeho vinohradského domu.¹⁴⁵

K inspiračním zdrojům výzdoby Schirchova domu je třeba přičíst i další podněty. Hlavním východiskem pro architektonické řešení průčelí se stal již vzpomínaný florentský palác Quadagni. Grafické znázornění jeho fasády, které měli jeho tvůrci patrně

143 Wirth 1921.

144 Předlohy rozpoznal a jejich vztah k vlysu na Schnirchově domě zkoumal Patrik Líbal (Líbal 1997, s. 41–42)

145 Bohuslav Schnirch, *Z věčného města, Lumír*, 1873, s. 34. Srov. Líbal 1997, s. 41–42.

k dispozici, obsahuje výzdobný pás, v němž se zástupy postav střídají s vedenými zvířaty a spřeženími. Na definitivním projektu Schnirchova domu¹⁴⁶ [66] je malovaný pás stejným způsobem rozčleněn na kratší úseky, oddělené ornamentálně pojednanými panely, v souladu s rytmem průčelních otvorů.

K úvahám o inspiracích vlysu na Schnirchově domě je dlužno poznamenat, že snad právě v době svého římského pobytu se sochař seznámil s reliéfem Triumfu Alexandra Velikého od Berthela Thorvaldsena, zdobícím chodbu Kvirinálského paláce. O zaujetí tímto monumentálním klasicistním dílem vypovídají Schnirchovy kresby, v nichž zachycoval jeho jednotlivé úseky. Na propojení skupin postav a zvířat do souvislého průvodu měl vedle parthenonského vlysu svůj podíl i Thorvaldsenův reliéf, jehož některé kompoziční prvky se ve Schnirchově díle také ozývají.¹⁴⁷

Ze srovnání schváleného projektu s jeho realizací je také patrné, že tvůrci původně uvažovali o explicitnějším způsobu vyjádření stavebnické ikonografie na průčelí domu. V plastické kartuši nad vchodem je naznačena dvojice kladívek, korespondující s dobovými zvyklostmi ve vyjádření majitelova povolání. Ve výsledku byl motiv nahrazen „ochrannou“ maskou Medúzy a přizpůsoben tak celkovému antikizujícímu obsahu výzdoby. Objednavatelská ikonografie se na průčelí Schnirchova domu takto přesouvá z roviny prosté předmětné symboliky do roviny výzdobného programu, ilustrujícího svět stavebníkových zájmů, duchovního pozadí a zkušeností. To platí alespoň u pražské řadových domů, neboť obdobnou charakteristiku bychom mohli vyslovit zejména o interiérové výzdobě o málo starší Lannovy vily. Průčelí Schnirchova domu bylo především reprezentací stavebníkova vztahu k výtvarným tradicím Itálie, renesance a antiky. V kontextu životních zkušeností stavebníka i spoluautora architektonického řešení, kteří se krátce před vznikem stavby vrátili ze svých italských cest, lze bez větší nadsázky průčelí stavby vnímat i jako kus obdivované Itálie - transfer, který si tvůrci domu přivezli do svého domácího prostředí. Pro jeho ztvárnění neváhali sáhnout k chronologicky širokému spektru těch vzorů starého i novodobého umění, na jejichž pozadí stojí společný jmenovatel antické klasiky.

Z průčelí Schnirchovy stavby je patrný záměr představit komplexní dílo, na němž participují jednotlivé složky a druhy výtvarného umění. Vedle plastiky (jejíž skromná účast na fasádě je vzhledem ke stavebníkovu povolání paradoxem), sgrafita a nástěnné malby dostala prostor k vyjádření i uměleckořemeslná složka, představená v kovaných

146 Stavební archiv ÚMČ Praha 2, čp. 548 / Vinohrady.

147 Jde především o skupinu hudebníků na konci levé části Schnirchova vlysu.

mřížích nadsvětlíků. Zaujetí, se kterým stavebník přistupoval k účasti na výtvarném pojetí domu, dokládá soubor jím kreslených kresebných návrhů těchto mříží.¹⁴⁸ Z nichž byla pro provedení zvolena varianta s drobnými okřídlenými postavami, vycházejícími z umění renesanční grotesky, na nichž měl Schnirch zřejmě příležitost uplatnit i své modelační schopnosti.

Směřování k naplnění představy jednotného uměleckého díla, patrné již na průčelí domu a jeho projektech, se projevilo také v řešení interiérů. Lze tušit, že v propracování vnitřní koncepce se odrážela i skutečnost, že dům zdaleka nebyl jen soukromým útočištěm svého majitele a spolutvůrce, ale také v jistém smyslu místem veřejným. Schnirchův ateliér byl prostorem pro umělecké setkávání generačních příslušníků, zdejší dílnou prošla řada mladších sochařů a neposlední řadě se v domě konaly veřejné výstavy sochařových prací.¹⁴⁹

Komunikační prostory domu – vstupní chodba a schodiště - byly opatřeny decentními dekorativními rámci v dobově téměř povinném „pompejském“ stylu. Nejvýraznější sochařskou složkou stavby se nakonec stala socha Merkura, v níž stavebník patrně prezentoval další ze svých výtvarných východisek: skulptura je kopií slavné práce jím obdivovaného Thorvaldsena. Dřevěný materiál sochy naznačuje snahu po rozmanitosti výtvarných médií a využitých oborů, mezi nimiž nebylo opominuto ani tradiční řezbářství. Ve výzdobě pak nebyla ignorována ani ve své době se rozvíjející štukatérská produkce - štukovými reliéfy s novorenesančním dekorem byly pokryty pendentivy portiku na zadním průčelí směrem do zahrady. Naproti tomu v sochařském ateliéru, zaujímajícím celé přízemí domu, korespondoval pracovní charakter místností s absencí dekorativních prvků.¹⁵⁰

Schnirchův dům představuje mimořádný stavební typ, pro nějž neexistuje přímé srovnání v současné ani pozdější pražské zástavbě. Budova si podržela dispozici běžného nájemního domu, známého z předchozích desetiletí,¹⁵¹ avšak tento základní rámec byl přizpůsoben odlišné funkci, totiž provozu sochařského ateliéru a obydlí stavebníkovy rodiny. Příklad řadového domu, postavenou pro sochaře a jeho rodinu známe sice i z pozdější doby, avšak s odlišným a dobově běžným řešením, založeným na vyčlenění

148 Tužkové kresby s návrhy mříží, signované Schnirchem, jsou uloženy v SGK NG.

149 Srov. *Národní listy*, 12. 7. 1881.

150 Srov. Václav Hladík, Z dílen českých umělců (návštěvy a podobizny). Bohuslav Schnirch, *Národní listy*, 20. 3. 1898.

151 Srov. Petra Hoftichová, *Základní stavebně historický průzkum domu čp. 548, Praha 2 – Vinohrady, Mikovcova 5*, Praha 2003.

pracovních prostor do samostatné dvorní přístavby. Počátkem 20. století pak integrace výtvarnického ateliéru do obytné budovy již začala být otázkou zcela odlišného typu stavby, totiž vilového. Při hodnocení výzdoby Schirchova je třeba vzít v úvahu, že ji nelze posuzovat jen optikou běžné řadové zástavby, neboť za jejím vznikem stojí výlučný stavebník i výlučná funkce. V genezi výzdoby pražských řadových domů však nesporně má své místo.

Realizace dalších staveb ze skupiny vynikajících architektur s italizujícím ražením od Antonína Wiehla a Jana Zeyera pokračovala již ve vnitřní Praze, a to na nově uvolněných parcelách bývalé Poštovské ulice (nyní Karoliny Světlé). Jejich vybudování však ještě těsně předcházela výstavba domu čp. 1032 v Divadelní ulici,¹⁵² jehož projekt Wiehl se Zeyerem předložili v roce 1875.¹⁵³ Ve srovnání se stylově vyhraněnými soudobými stavbami této autorské dvojice se dům svou fasádou přiblížil kompilačnímu novorenesančnímu duchu běžné pražské produkce. Ojedinělou realizaci v soudobé pražské architektuře z něj činí hlavně pojetí jeho výzdoby.

Figurální prvky v dekoru samotné fasády byly podřízeny dekorativnímu vyznění bez programového důrazu na ikonografii. Parapet balkónu ozdobil groteskový reliéf, navazující na dekorativní repertoár Schnirchova domu. Pod korunní římsu, kde jednotlivé významové prvky sotva mohly být rozeznány, byl umístěn sgrafitový vlys Josefa Tulky, v jehož ornamentu se opakují dvojice personifikací, Moudrosti a Umění s Hospodářstvím a Obchodem. K seznámení se s vlastním výtvarným bohatstvím domu pak návštěvníka pobízí železná rohož před domovním vchodem, jejíž pruty byly zformovány do slova SALVE. Stěny vstupního vestibulu [67] pokrývá monumentální Myslbekův vlys Vítězný průvod Záboje a Slavoje, doprovázený štukovými reliéfy neznámého autorství [68] Již ze samotného umístění tohoto díla v interiéru soukromého domu je patrné, že Myslbek svou monumentální práci, zahrnující více než jedno sto figur, modeloval se zcela odlišnými ambicemi na jeho budoucí prezentaci. Samotná interpretace Myslbekova Průvodu by si jistě zasloužila samostatné pojednání, přesahující rámec této disertační práce. V souvislostech výzdoby obytných staveb je však dlužno poznamenat, že jeho existence není bez významu i jako výraz uměleckého zápolení Myslbeka s Bohuslavem Schnirchem, kteří každý zvlášť a v téže době zpracovali, a to na základě příbuzných inspirací, téma vlysu s mnohafigurálním průvodem.

152 Čp. 1032, Divadelní 14.

153 Wirth 1921, s. 21.

Sochařovo nadšení pro oslavné ztvárnění národní mytologie však provázal fakt, že toto dílo nevzniklo na základě konkrétní objednávky¹⁵⁴ a jeho tvůrce se tak nakonec musel spokojit s umístěním jeho odlitků do výzdoby několika soukromých staveb. Kromě domu v Divadelní ulici našel reliéf později uplatnění ve vestibulu jistého novoměstského nájemního domu¹⁵⁵ a na oči veřejnosti se dostal již jen díky svému osazení do průčelí vily Antonína Wiehla, nacházející se na českém venkově. Že využití reliéfu ve staroměstském domě nebylo pro vlastní dílo optimálním řešením, si jistě uvědomovali i autoři stavby, podobně jako referent v Lumíru, který ještě o necelých deset let později vyjádřil přesvědčení, že „v této temné místnosti však účinek díla nadobro se ztrácí.“¹⁵⁶ Ať už bylo toto umístění více či méně znouzectností, v každém případě přišlo ve výtvarném řešení komunikačních prostor pražských domů s vysokým standardem.

Výstavba dalších domů Antonína Wiehla a Jana Zeyera byla nejenom výsledkem jejich spolupráce jako navrhujících architektů, ale také jejich součinnosti jako úspěšných stavebních podnikatelů. V roce 1876 zakoupili patrový objekt v bývalé Poštovské ulici,¹⁵⁷ aby na jeho široké parcele vystavěli dvojici domů¹⁵⁸ s reprezentativními fasádami, jimiž započala nová výstavba rozšířené části dnešní ulice Karoliny Světlé.¹⁵⁹ [69–70] Teprve později se novým majitelem domů stala Svatováclavská záložna.¹⁶⁰ V letech 1876 - 1877¹⁶¹ provedená dvojice domů vzbudila ve své době značnou pozornost svým stylovým výrazem, neobvyklým a vytříbeným zejména v kontextu pražské řadové zástavby.¹⁶²

Těsné sousedství novostaveb umožnilo architektům vyjádřit dva inspirační póly italské renesance a zároveň je tvůrčím způsobem modifikovat. Exemplární podvojnost řešení obou průčelí podtrhuje fakt, že vnitřní dispozice domů zůstala zcela totožná a tvoří zrcadlový protějšek.¹⁶³ Zatímco první z domů vycházel z florentské palácové

154 Viz *Národní listy*, 28. 10. 1875.

155 Volavka 1929, s. 15.

156 Ludiše a Lubor, Lumír, 15. 1. 1884. S ohledem na současný stav díla je k dobovému komentáři dlužno dodat, že nynější necitlivé natření Myslbekova reliéfu výrazně tmavým nátěrem a nikoliv např. bronzovou patinou kýžený "účinek díla" bohužel již zcela pohřbilo.

157 Denní zprávy, *Národní listy*, 27. 4. 1876.

158 Čp. 1035, Karoliny Světlé 17 a čp. 317, Karoliny Světlé 15.

159 Denní zprávy, *Národní listy*, 30. 4. 1876.

160 Srov. Adresář 1884.

161 Plány domu čp. 1035 pochází z roku 1876, plány domu čp. 317 z roku 1877; obě stavby byly dokončeny v roce 1877. Srov. Denní zprávy, *Národní listy*, 27. 10. 1877; Šámal – Rymarev 2007, s. 255–259.

162 Denní zprávy, *Národní listy*, 27. 10. 1877.

163 Shodnosti půdorysů si povšimla Taťána Petrasová, UPP 1996, s. 254.

architektury, na níž architekt nenásilně narouboval motivy z domácího prostředí, druhý překvapoval svou monumentalizovanou podobou, navazující na Palladiovy vicenzské vzory.

Dům čp. 1035, pro nějž dobový komentář našel označení „*ve stylu florentinském*“,¹⁶⁴ byl v mnohém blízký Schnirchovu vinohradskému objektu. Ve srovnání s ním byl však zpracován s větší invencí a v jeho výzdobě se dosáhlo komplexnějšího zastoupení jednotlivých výtvarných druhů. Volba sgrafita jako ústředního zdobícího média byla opět opodstatněna architektonickou inspirací, tentokrát však vybranou z českého prostředí. Ta byla formulována motivem zdobené lunetové římsy, zpopularizovaného nedávnou Schulzovou rekonstrukcí Schwarzenberského paláce (1873). Nad neobvyklou formou zakončení průčelí se pozastavovala i komise stavebního úřadu,¹⁶⁵ avšak právě tento prvek byl zejména pro Antonína Wiehla úspěšným odrazovým můstkem k pozdějším stavbám české novorenesance¹⁶⁶ i jejich výzdoby. Sgrafito se na průčelí domu rozvinulo v celé šíři svých dekoračních možností – od prostého kvádrování, přes ornamentální rámce, až po dominantní figurální vlys Františka Ženíška, probíhající po celé šířce stavby nad arkádou otvorů v přízemí, obdobně jako u vinohradského domu Bohuslava Schnircha. Srovnáme-li obsahovou složku těchto dvou malířských prací, jde o zřetelné vyjádření polarity významu obou staveb: antikizující figurální průvod, oslavující Umění vyjadřuje vznešené cíle stavebníka a jeho duchovní zázemí, zatímco úsměvná forma vlysu na náměty z pražského života je rozšafnou alegorií každodennosti.

Pás figurálních výjevů, [71] zkomponovaný patrně v době, kdy Ženíšek svou práci na Trenkvaldových kartonech pro Votivní kostel ve Vídni příležitostně přerušoval návštěvami Prahy, lze ve světě pražské architektonické výzdoby vnímat jako práci vzorového významu. O způsoby jeho narace a výtvarného jazyka se nakonec bude opírat i repertoár fasádních motivů Mikoláše Alše z následujících desetiletí. Předně se pak tímto dílem prosazovala humorná složka výzdoby, a to poprvé na pražských řadových fasádách. Takový aspekt ikonografie byl dosud vyhrazen vilovým stavbám na pražských předměstích. Mezi nimi mohla být přímou inspirací Ženíškova vlysu o několik let starší výzdoba libocké vily od Viktora Schuberta, působícího v Bruselu a pracujícího s příbuznou typologií a některými obdobnými náměty. [72]

164 Denní zprávy, *Národní listy*, 27. 10. 1877.

165 Wirth 1921, s. 22.

166 K tomu poprvé Wirth 1921, s. 22.

Výpravné sgrafito na staroměstském domě má svůj význam i v tom, že ukázalo možnosti sdělného detailu ve výzdobě průčelí. Výjevy obsahují řadu narážek, jejichž pointa byla odměnou pro diváka teprve v okamžiku, kdy na ně upřel bližší pozornost. Patří k nim motiv flašinetáře s falešnou protézou, stejně tak označení výletní loďky, do níž vstupuje „dáma“ se slunečníkem, nápisem Blesk, vztahujícímu se k pražskému veslařskému oddílu a také ironizace samotných tvůrců stavby uvedením jejich jmen na „portálu“ psí boudy. Důrazu na obsahový detail odpovídá i seskupení znázorňující stavbu domu - atributem architekta je zde schematický plán, odpovídající skutečnému půdorysu Wiehlova a Zeyeroва domu.¹⁶⁷

Žertovnou polohu sgrafitového pásu vyvažuje její obsahový protipól. Tím je řada pěti reliéfních medailonů se zlaceným pozadím, představujících obory výtvarných i múzických umění. Vybrány byly z rozsáhlého souboru Myslbekových reliéfů, které již dříve ozdobily sál Křesťanské akademie v Řetězové ulici. [76] Právě sochařská multiplikace začala být v této době typickým projevem architektonického dekoru. Pro ukázkové skloubení malířské a sochařské složky byly reliéfy zasazeny do sgrafitového pásu s dvojicemi putti, kteří na ně svými gesty poukazují. Rozčlenění výzdoby umístění v příslušných podlažích má pak zjevný symbolický význam: zatímco spodní část výzdoby odpovídá sféře každodennosti, horní partie představují vyšší, duchovní obsahovou sféru.

Uměleckořemeslná složka průčelí domu je v tomto případě význačná tím, že společně s motivem lunetové římsy spojuje výtvarné řešení domu s lokálními uměleckými tradicemi a předjímá památkové aspekty architektonického konceptu pražských domů - mřížoví nadsvětlíků byla sestavena „dle vzoru starodávných pražských mříží z kovaného pozlaceného železa.“ Důsledné promýšlení podoby průčelí se projevuje i v tom, že jeho tvůrci řešili i otázku umístění domovní reklamy, která byl již ve své době vnímána jako estetický problém. K zabezpečení umístění vývěsních štítů do přízemí domu, tak aby nenarušovaly vzhled průčelí a jeho výzdoby nad únosnou míru, byla fasáda pod sgrafitovým vlysem opatřena speciálními kovanými úchyty.¹⁶⁸ Ani toto opatření se však nakonec neprokázalo jako dlouhodobě účinné, jak naznačuje kritika rozhořčeného pisatele do Národních listů z doby o patnáct let pozdější, poukazující právě na znešvařování cenného Ženíškova sgrafita reklamními cedulemi.¹⁶⁹

167 Srov. Šámal – Rymarev 2007, s. 255–259.

168 Denní zprávy, *Národní listy*, 27. 10. 1877.

169 *Národní listy*, 19. 7. 1892.

Podobu výzdoby sousedního domu čp. 317 [73] podmínilo stylové zaměření stavby. V něm autoři nechali promluvit čistý jazyk architektonických forem palladiovské renesance, jemuž rozsáhlejší malířská výzdoba nebyla vlastní. V rámci zachování stylové jednoty stavby by autoři mohli teoreticky uvažovat o završení tektonických vertikál řadou soch, avšak takový dekor by jistě byl, v intencích daného místa a určení stavby, vnímán jako nadmíru pompézní počín. Plastická figurální složka výzdoby se tak omezila na masky Tragédie a Komédie v nadokenních polích, dodané slibně se rozvíjející sochařsko-štukatérskou firmou Riedl a spol. Podstatnou součástí průčelí je pak na pohled skromná mramorová tabulka s nápisem U Vratislavů, která vychází ze staršího označení domu v pražské topografii Václava Vladivoje Tomka. Její použití je vlastně předvojem pozdějších ikonografických programů pražských domů, zaměřených na historické souvislosti dané lokality. Podíl figurální složky v koncepci celkového díla byl opět zajištěn plastickou multiplikací, když vestibulu domu ozdobil odlitek Myslbekovy sochy Hygiey. Ta byla vytvořena již o několik let dříve pro pomník Vincence Priessnitze v Jeseníku a nebude do budoucna jediným příkladem druhotného využití Myslbekova pomníkového díla pro domovní výzdobu.¹⁷⁰

Jak výrazný vstup do výtvarné podoby pražských domů ve své době představovaly Wiehlovy a Zeyerovy realizace, naznačuje nejen nadšený referát z Denních zpráv Národních listů, ale také zpráva o prezentaci příslušných projektů ještě o dva roky později na Výstavě spolku architektů a inženýrů v Praze (1879): „*Facady ty činí celkem dojem, jako bychom viděli před sebou doporučující kartu oněch stavitelů; zdá se, že pánové ti chtěli pouze ukázati, jaké paláce by stavěti dovedli – kdyby u nás těch, kdo je stavěti dají, bylo: pro činžovní domy – a to ještě v tato malých rozměrech jako ony v ulici Poštovské, jest facada taková rozhodně až přespříliš bohata, ať nedíme nemístná.*“¹⁷¹

4.4 Počátky sgrafita v pražských ulicích

Když referent na stránkách Národních listů v roce 1877 komentoval průčelí právě dostavěného staroměstského domu Antonína Wiehla a Jana Zeyera, v poznámce k jeho malířské výzdobě ve stručnosti shrnul její technický aspekt: „*co dekoračního prostředku*

170 K použití Myslbekových návrhů pro pomník Pěti dnů pro Milán ve výzdobě smíchovského domu Antonína Wiehla a Karla Gemperleho viz str... této disertační práce.

171 Výstavy, *Světlozor*, 18. 4. 1879.

použito jest pro podnebí naše nejpříhodnější a v posledních letech velmi oblíbené sgrafitto".¹⁷² Pisatel především narážel na problematické využití nástěnné malby ve středoevropských podmínkách, kdy časté změny počasí nezaručují takové výzdobě vysokou trvanlivost. Poněkud překvapivě však zpráva zároveň vyvolává dojem, že sgrafito se stalo již běžnou součástí výzdoby pražských staveb. Na rozdíl od následujících dvou desetiletí, kdy v Praze a dalších městech vznikaly četné stavby, jejichž rozsáhlé plochy stěn doslova pokryly kompozice sgrafitových vzorů i figurálních výjevů, se tato technika tehdy teprve prosazovala.

Spíše než o samotné frekvenci využití vypovídá zmíněná zpráva o tom, že ve výzdobě staveb sgrafito stále představovalo nápadnou novinku, která se v posledních letech objevila na několika výrazných stavbách. Pisatel ji mohl znát z domu v Poštovské ulici (1877), jemuž předcházela dům Schnirchův (1875), vystavěný nedlouho poté, co Josef Schulz uváděl povědomí renesanční původ sgrafita rekonstrukcí Schwarzenberského paláce (1874). Pro komplexnost svého použití se nicméně stala nepřekonaným prototypem výzdoba Ullmannovy Vyšší dívčí školy (1867). Tato stavba je právem vyzdvihována v souvislosti s uvedením příslušné techniky do českého prostředí.¹⁷³ Pokud bychom důsledně hledali příslušnou první vlašťovku, předeseilající následnou oblibu využití sgrafitových výzdob, naše volba by měla spočinout na jiné Ullmannově stavbě, těsně přecházející budovu Vyšší dívčí školy - na domě U Lemonů v nároží Národní, bývalé Ferdinandovy třídy¹⁷⁴ (1865-1866).¹⁷⁵ Zde si Ullmann sgrafito poprvé vyzkoušel, prozatím jen na v ornamentálních formách s motivy gryfů, kterými pokryl konzoly a meziokenní plochy pod korunní římsou. [74] Soukromá obytná budova se tak stala, podobně jako v řadě dalších případů v Praze, médiem pro vyzkoušení dekoračních postupů ještě předtím, než došlo k jejich využití ve veřejné reprezentační architektuře.

Pražské obytné domy se sgrafitovou výzdobou vznikaly v době, kdy se tento druh dekorace už po několik let rozvíjel na stavbách hlavního města monarchie. Jak si povšiml Martin Horáček ve své studii o přesné renesanci v Čechách, shodou okolností jednu z prvních dekorací tohoto typu pravděpodobně obdržela budova navržená architektem českého původu. Již zaniklý dům Alexandra Schöllera na Ringstrasse nechal jeho

172 Denní zprávy, *Národní listy*, 27. 10. 1877.

173 Srov. Horáček 2012, s. 208.

174 Čp. 365, Národní třída 43.

175 Taťána Petrasová, in: UPP 1996, s. 270–271.

projektant Josef Hlávka vyzdobit sgrafity, nesoucími pravděpodobně alegorický obsah, snad reagující na námětovou složku nástěnných maleb na nedalekém Hansenově Heinrichshofu. Ta byla programově orientována na oslavu podnikatelských úspěchů svého stavebníka.¹⁷⁶

Nejznámější příklady sgrafitového dekoru se v následujících letech objevily na vídeňských institucionálních budovách, zejména pak na těch, jež vyšly z projekční kanceláře Heinricha Ferstela. O tom, že tyto podněty nebyly v Praze ignorovány, svědčí například již vzpomenuté pojetí sgrafitového pásu na průčelí domu v ulici Karoliny Světlé. V něm malířská výzdoba vytvářela kontext pro zasazení plastických medailonů, a to za použití stejné typologie jako na průčelí vídeňského Uměleckoprůmyslového muzea (1867-1871). Zatímco na Ferstelově stavbě obsahují medailony podobizny významných umělců [75], na stavbě pražského domu byly využity Myslbekovy reliéfy, znázorňující druhy umění [76].

Navzdory nepřehlédnutelnosti sgrafitových realizací na těchto monumentálních stavbách však platilo, že nebyly ve větší míře samoučelně zdůrazňovány a jejich místo v rámci celku architektury bylo záměrně relativně podružné. Tento fakt již přesvědčivě zhodnotil Martin Horáček ve zmiňované studii, kde poukázal na Ferstelovu tendenci k umisťování rozsáhlejší sgrafitové výzdoby na méně exponované části staveb, korespondující s jeho přesvědčením o kameni jako nejušlechtlejším stavebním materiálu pro monumentální budovy. Tato zvyklost byla v souladu s učením Gottfrieda Sempera o hierarchii uměleckých druhů. V ní spočínulo malířství až za architekturou, jež samotná měla být u veřejných staveb hlavním vyjadřovacím prostředkem. Obytné domy v Semperově pojetí naproti tomu připouštěly volnější zacházení s výtvarnými prostředky, a proto také umožňovaly rozsáhlejší malířskou výzdobu na jejich průčelích.¹⁷⁷ Praktickým dokladem teoretikova názoru se v tomto ohledu stal obytný dům jeho bratra Wilhelma v Hamburku (1844). [77] Tato raná realizace pak nadlouho představovala evropsky ojedinělý příklad téměř kompletního pokrytí fasády sgrafitem. V době rozvoje zájmu o sgrafitovou výzdobu, po několika desetiletích od jejího vzniku, se k ní pak někteří tvůrci obraceli jako ke vzorové stavbě. Ve Vídni se k jeho pojetí výrazně přiklonil nájemní dům společnosti Allgemeine Österreichische Baugesellschaft od Emila Förstera na z let 1872-1874, v němž citace forem ze Semperova domu (průběžný figurální pás a souvisle

176 Viz Horáček 2012, s. 208-211. Autor si mimo jiné všimá paradoxu, že v publikaci Wenera Kitlitschky o malířství vídeňské Ringstrasse (Kitlitschka 1981) je samostatná kapitola věnována tvorbě Karla Svobody, autora rané výzdoby Schöllerova domu, avšak právě tato realizace zde zmíněna není.

177 Horáček 2012, s. 212-216.

vyplněné plochy kolem obloukových oken nad ním) pokryla obě průčelí nárožní stavby.¹⁷⁸

Mnohem volnější citaci Semperovy stavby pak představuje dům Společenstva pražských stavitelů, kameníků a zedníků, pražská stavba Josefa Schulze z let 1875-1879. Ten na hamburský vzor, publikovaný v roce 1848 na stránkách *Allgemeine Bauzeitung*,¹⁷⁹ reagoval více celkovým podílem sgrafitové výzdoby a jejím umístěním, než její kompoziční stránkou. Podstatným rysem Schulzova domu však byla i jeho plastická složka, zahrnující vedle bust významných osobností českého stavitelství také nedochovanou dvojici "michelangelovských" figur - první recepci tohoto motivu u pražských obytných staveb.¹⁸⁰

Na ducha sgrafitové výzdoby vrcholně novorenesančních domů měl však Semperův vzor nepochybně vliv i po její ikonografické stránce. V souvislém pásu nad okny prvního patra se odehrává výpravná scéna, v níž rej pilných putti naznačuje nejrůznější obory lidské činnosti, spjaté s přípravou léků a dobýváním jejich surovin. Spolu se skupinou mravoučných latinských nápisů touto formou architekt vyjádřil lékárnické povolání svého bratra, majitele domu. Je zjevné, že právě k této typologii se později tvůrci sgrafitových fasád nájemních domů obraceli s velkou oblibou.

Šíření povědomí o sgrafitu jako vhodném prostředku výzdoby některých staveb bylo v českém prostředí podporováno statěmi, publikovanými od sedmdesátých let 19. století převážně na stránkách *Zpráv spolku architektů a inženýrů*, jež vysvětlovaly jeho použití nejenom po teoretické, ale také praktické stránce.¹⁸¹ Příslušné pojednání Gottfrieda Sempera, který sám spojoval historické aspekty věci se zevrubným technickým popisem přípravy sgrafita, se na veřejnosti objevilo poprvé v roce 1868.¹⁸² Pro tvůrce české novorenesance muselo být jistě povzbuzením, že v souborném vydání svých spisů v roce 1884 pak Semper rozšířil svou stat' o historický dodatek, v jehož

178 Srov. Renate Wagner-Rieger - Klaus Eggeret - Hermann Reining, *Die Wiener Ringstrasse. Das Kunstwerk im Bild*, Wien - Köln - Graz, 1969, s. 191.

179 Haus des Apothekers Herrn Semper in Hamburg, *Allgemeine Bauzeitung* XIII, 1848, s. 279-289.

180 Dodavatelem plastické výzdoby pro dům byla firma Riedl a spol. Viz Prahl-Šámal 2012, s. 116.

181 Zejm. Josef Schulz, O sgrafitu, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém* VIII, 1873, s. 89-91.

182 Gottfried Semper, Die Sgraffito-Dekoration, *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 1868, č. 6-8.

závěru uvedl jako výrazný příklad svého druhu výzdobu průčelí pražské stavby, Míčovny v zahradách Pražského hradu.¹⁸³

183 Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, Berlin - Stuttgart 1884, s. 516.

5. Platforma umění nebo prefabrikace? Výzdoba pražského obytného domu od osmdesátých let 19. století do první světové války

Malířství ve výzdobě pražských domů a česká novorenesance. Rozvoj objednatelské ikonografie. Ikonografie místa. Portrétní plastika na domovních průčelích a výzdoba domu jako politikum. Problém plastické prefabrikace. Špachtle místo dláta: dobové postoje k výzdobě pražských domů. Specifika výzdoby pražských obytných staveb v období secese a moderny.

5.1 Malířství ve výzdobě pražských domů a česká novorenesance

Srovnáváme-li celkovou podobu obou výtvarných druhů v architektonickém dekoru – sochařství a malířství – můžeme konstatovat, že proces jejich emancipace v pražské architektuře 19. století se ubíral značně odlišnými cestami. Vyvrcholení plastické dekorativnosti na fasádách staveb na přelomu 19. a 20. století bylo výsledkem do jisté míry plynulého procesu do druhé poloviny století, v němž podíl plastické výzdoby postupně sílil. Tato plastická dekorace pražských domů navíc mohla navázat na podstatně hlubší tradici. Naproti tomu malířství se až do šedesátých let 19. století pěstovalo téměř výhradně na poli interiérové výzdoby. Stylové a obsahové nároky historismů však potřebovaly využít potenciál malířství také na průčelích budov. Uplatnění malířství na architektuře druhé poloviny 19. století se proto odehrávalo v návaznosti na obnovování starých a objevování nových technických postupů, které by umožnily vzkřísit v postatě zapomenuté umění exteriérového malířství.

Obecným problémem maleb na průčelích pražských staveb byla otázka jejich dlouhodobého zachování v souvislosti s nestálostí klimatických podmínek. Příležitostná snaha zdobit fasády malbou freskového typu narážela na řadu překážek. Důvodem bylo jednak vědomí, že sníh a déšť snadno porušují vnější barevnou vrstvu, jednak to, že nezajišťovala dostatečnou možnost efektní barevnosti. Když stavitel František Tereba nechal počátkem osmdesátých let vyzdobit boční stranu svého domu na Novém Městě monumentálními městskými vedutami (viz str...), vzbuzovaly všeobecný obdiv, avšak počátkem následujícího století již byly natolik poškozeny, že se nenašly peníze na jejich obnovu. Stavitelé a architekti dávali při zdobení svých staveb přednost malbám na kovových deskách, které byly vsazeny do průčelí. Ty však znemožňovaly kompoziční

rozvinutí maleb na větší plochy a udržovaly malířské projevy v architektonicky svázaných úsecích mezi článkovím.

Malba na plechu byla nejběžněji užívána pro výzdobu jednotlivých polí na způsob kartuší.¹⁸⁴ Využita mohla být nakonec i pro komplexní dekoraci průčelí. Nedochovaná výzdoba domu U zlatého křížku v Jindřišské ulici (1895) sestávala z celkem čtyřadvaceti kusů, vsazených do meziokenních polí, na něž malíř Effmert nanesl výjevy podle předloh Mikoláše Alše.¹⁸⁵ Mezitím však již pražskou architekturu zasáhla vlna sgrafitové výzdoby, která svým charakterem konvenovala programu české novorenesance. Osmdesátá a devadesátá léta přinesla skutečný rozmach sgrafitové výzdoby, za jehož ústředního protagonistu v prostředí nejenom Prahy, ale i dalších českých měst, můžeme s neochvějnou jistotou stále považovat Mikoláše Alše. Provádění sgrafita si přitom nárokovalo nejenom technické zkušenosti, ale i časovou a fyzickou náročnost, čímž vygenerovalo nové odvětví v dekoraci architektury – sgrafitovou realizaci – kterou jen příležitostně prováděli samotní autoři návrhů.¹⁸⁶ Ačkoliv architekt Antonín Wiehl v osmdesátých letech velkoryse rozvíjel plošné a zpravidla černobílé vyznění svých sgrafitových výzdob, potřeba vícebarevného a malířsky plastičtějšího akcentu se projevila na stavbě, kterou nechal sgrafitem pokrýt nejsoustavněji: na již nedochovaném domě v bývalé Sadové ulici na Vinohradech. [78] Meziokenní plochy jeho posledního patra vyplnily personifikace čtyř ročních období a denních dob od Jakuba Schikanedera, provedené v barvě na zlaté půdě.¹⁸⁷

Pokusy o zapojení barevných elementů do fasád v hávu české novorenesance však nebyly vyvolány jen potřebou barevného oživení. Tehdejší architekti si uvědomovali, že historické vzory, k nimž inklinovali, se neomezovaly výhradně na barevně redukované sgrafito či chiaroschuro a tento nedostatek se snažili kompenzovat. Problém barevného zdobení architektury v duchu starých vzorů ležel na srdci asi nejvíce Janu Koulovi, tehdejšímu docentu architektonického a ornamentálního kreslení na pražské technice, který svými znalostmi historických dekorativních systémů již k utváření české

184 Obraz Daniela Adama z Veleslavína od Jakuba Schikanedera v průčelí Reinwartova domu ve Vodičkově ulici, nyní chybějící, byl patrně jedním z těchto příkladů. K výzdobě viz Národní listy, 19. 12. 1885.

185 Míčko – Svoboda 1955, s. 178.

186 K realizátorům sgrafit podle Alšových návrhů viz Míčko – Svoboda, s. 174–182. Mezi výkonnými silami pro Mikoláše Alše byl výrazným zjevem malíř Lád'a Novák, jehož dílna jako jedna z mála prováděla práce podle vlastních návrhů. Srov. zejm. Brodský 1945.

187 Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém VIII, 1883, s. 29 a 30.

novorenesance významně přispěl.¹⁸⁸ Při dokončování domu Jana Zeyera a Viktora Skučka na Smíchově¹⁸⁹ [79] byl z Koulova podnětu podniknut technologický pokus, který na dlouhou dobu ovlivnil podobu malířské výzdoby pražských průčelí.¹⁹⁰ Šlo v něm o spojení metody již zavedeného sgrafita s freskovou malbou: proškrábáním kontur a stínů do tmavého podkladu se pojistila trvanlivost kompozic maleb i při jejich běžném povětrnostním poškození. Po provedení úspěšných zkoušek na dvorní fasádě domu byla takto provedena řada personifikací v plochách mezi atikou a lunetovou římsou. Paradoxně právě tato část výzdoby domu se kvůli pozdějším změnám nedochovala, avšak tato technika byla následně využívána stále častěji a v polovině devadesátých let již architekti neváhali pokrývat velké plochy průčelí barevnými malbami tohoto typu, jak vidíme z příkladů Weihlova či Rottova domu.¹⁹¹

Smíchovský dům se navíc honosil i dalším precedentem. Evokování historické techniky zde bylo programově propojeno s historismem samotného obsahu. Stavba byla v době vzniku považována za průkopnickou i díky tomu, že údajně jako jedna z prvních spojila „historický“ zevnějšek stavby se stejnodobým zevnějškem zobrazených postav, jež byly záměrně stylizovány do kostýmů 16. století, „*kdežto se dosud užívalo v podobných případech ideálních postav moderního rázu*“.¹⁹² Dobový referent jistě neměl na mysli samotnou renesanční stylizaci postav ve výzdobě architektury jako takové – ta byla po dlouhou dobu již zcela běžná, jak dokládají například vlasy na náměty šlechtického života v Thunovském paláci z předcházejícího desetiletí. Ostatně ani známé dosavadní realizace Mikoláše Alše v pražských průčelích nepostrádaly historickou stylizaci postav. S ohledem na novátorské ambice smíchovského domu je však třeba připustit, že s výjimkou výzdoby Staroměstské vodárny byly prvními Alšovými postavami v historických kostýmech právě ty, které vznikaly přibližně současně ze Zeyerovou a Skučkovou stavbou.¹⁹³ V dobovém komentáři byla míněna pravděpodobně ta okolnost, že historizující fasády dosud užívaly ve svých personifikacích a alegoriích

188 Patrně poprvé byly podle Koulových návrhů prováděny ornamentálně-figurální sgrafitové plochy pro výzdobu Staroměstské vodárny v r. 1883.

189 Čp. 117, Zborovská 66.

190 Domy pp. architektů V. Skučka a J. Zeyera, *Technické listy*, 1888, s. 175–177.

191 Technologický postup byl v principu následující: na černou sgrafitovou maltu se nanasla velmi jemná Malta, na níž se proprášily kontury obrazu, jehož obrys a detaily se proškrábaly do černé vrstvy a bezprostředně poté se malovalo – připravený podklad měl být pokryt malbou během jednoho dne, takže se na každý den po tradičním způsobu připravovalo zvláštní pole; po provedení malby byly proškrábány stíny do černého podkladu.

192 Domy pp. architektů V. Skučka a J. Zeyera, *Technické listy*, 1888, s. 176.

193 Míčko – Svoboda, s. 174.

převážně idealizované postavy v podstatě nadčasového charakteru nebo typově spjaté s příslušným tématem, jak tomu bylo například právě u Schikanederových maleb pro vinohradský dům. Technika sgrafitové fresky, poprvé použitá po polovině osmdesátých let, se stala klíčovým prostředkem k barevné výzdobě architektury. Propojení možností barevného vyjádření s monumentálním vyzněním ve velkých plochách architektury pak dalo tvůrcům české novorenesance možnost rozvinout takové výpravné celky, jako bylo vyprávění ze života pražského měšťana na průčelí Wiehlova domu. [80]

5.2 Námětové okruhy ve výzdobě pražských domů¹⁹⁴

5.2.1. Rozvoj objednatelské ikonografie

Již v době prvního vzestupu dekorativní složky pražských staveb, které byla věnována pozornost ve třetí kapitole, se hlavní složkou jejího obsahového sdělení stala objednatelská ikonografie. Její zastoupení mělo zpočátku podobu jednotlivostí,¹⁹⁵ avšak i jejich přítomnost naznačuje, že tato stránka dekoru navazovala na předchozí tradici. Spolu s postupným obohacováním repertoáru forem stavební výzdoby vzrůstaly i možnosti tvorby jejího obsahového vyjádření. Na přelomu 19. a 20. století se pak osoba stavebníka stala jedním z nejběžnějších motivů výzdoby soukromých staveb. Znázorňovány byly nejenom prostřednictvím věcné symboliky, ale i figurálního ztvárnění. Posun ve způsobech prezentace stavebníkovy osoby je na pražských stavbách patrný v osmdesátých letech 19. století. Zatímco dříve bylo možné „trvalý záznam“ stavebníkovy osoby v dekoru stavby spatřit převážně v drobné symbolice a interiérech budovy, nyní se jeho sebevědomí odráží v důraznějších výtvarných formách.

Figurální vizitkou stavebníka se nově stává hlavní portál domu. Mezi nájemními budovami počátku osmdesátých let zaslouží zmínku dům v Náplavní ulici na Novém

194 Ve výzdobě pražské obytné stavby přelomu 19. a 20. století, především pak nájemního domu, se rozvinula široká škála námětových okruhů. Tyto okruhy přehledně a výstižně shrnul Vít Pelc ve své diplomové práci o výzdobě pražských nájemních domů z roku (Pelc 2007), kde použil následující kategorie: historie a bájesloví – odkazy k historii místa – evokace historie – pohádka, symbolismus a groteskno – folklór. Následující kapitola této disertační práce se zaměřuje na okruhy objednatelské ikonografie, místopisných námětů a téma podobizny v průčelí nájemních domů.

195 Viz str. 55 této práce. – O pestré škále dobových možností pro vyjádření stavebníkovy profese již v době počátků novorenesanční domovní zástavby vypovídá žertovně působící pamětnická vzpomínka na bývalý dům přírodovědce Václava Friče ve Vladislavově ulici na Novém Městě: „Nechal si na boční zeď domu svého namalovat českého trilobita, a potom tedy dlouhá léta říkano Fričovu domu „U brundibára“. Starší pamětníci jistě toho vzpomínají.“ Viz [Ypsilon], Před padesáti lety, *Národní listy*, 2. 10. 1921.

Městě,¹⁹⁶ postavený Vratislavem Pasovským (1882). Plastiky od Josefa Maudera zde provází atributy sekyry a pádla, které jistě vyjadřují profesi stavebníka Vincence Bubeníčka, majitele dřevařství, parní pily a parketárny. Typ dvojice pololežících postav, odvozený od slavných Michelangelových soch pro Kapli Medicejských ve Florencii, bude v následujících dvou desetiletích představovat podstatnou součást sochařského repertoáru v průčelí obytných staveb.¹⁹⁷ Jedním z impulzů pro jeho využívání jako významového prvku ve vztahu ke stavebníkovi budovy mohl být v tomto ohledu dům Společenstva pražských stavitelů, kameníků a zedníků z konce sedmdesátých let, jehož vstup ozdobily plastiky s atributy stavitelství a sochařství.¹⁹⁸

Přibližně soudobá s Bubeníčkovým domem je stavba, jejíž výzdobu lze považovat za první příklad uplatnění rozvinuté objednatelské ikonografie - výzdobného programu se stavebnickou tematikou na průčelí stavby. Dům čp. 1048 v nároží Křižovnické a Platnéřské ulice postavil v letech 1882-1883 František Kindl pro velkoobchodníka s rybami Karla Podhorského, [81] zmíněného již v první kapitole jako stavebníka jedné z raných, sochařsky zdobených vil v okolí Prahy. Profese majitele domu se v tomto případě neomezuje jen na použití solitérního významového prvku, ale v plastické výzdobě se rozvíjí takřka po celé fasádě domu.¹⁹⁹ Výzdobu lze identifikovat jako práci sochařské firmy Riedl a spol. (později Mayer – Popp – Riedl), která od této doby hrála nepřehlédnutelnou roli nejenom v pražské plastické stavební produkci, ale nakonec i v rozšíření některých ikonografických schémat ve výzdobě pražských nájemních domů.²⁰⁰

Hlavní portál Podhorského domu završila „michelangelovská“ dvojice, jejíž atributy (mužská figura má kotvu a džbán s vodou, ženská postava je obdařena pádlem a

196 Čp. 1618, Náplavní 6. Ke vzniku domu srov. UPP 1998, s. 663, kde shrnuty dosavadní názory na jeho autorství.

197 Forma a použití této typové figurální dvojice vykazuje v architektonickém sochařství přelomu 19. a 20. století obecně několik poloh. Z nich asi nejčastější je vyjádření vlastností a činností, které nemají konkrétní významové vazby na stavebníka, ale jsou obecnější povahy – píle, blahobyt, moudrost a podobně. V tomto ohledu hrají významnou roli často využívané prefabrikované typy, které budou zmíněny níže. Další skupinu pak tvoří zmíněné příklady figur s významově úzce zaměřenými atributy s přímou vazbou na stavebníka (nebo jinou ikonografickou okolnost). Rozšířené je dále použití těchto figur bez atributů, kde jejich povaha je zcela dekorativní; zastoupeny jsou také sochy, pojaté jako přímé parafráze svého slavného výtvarného vzoru.

198 Viz Prah – Šámal 2012, s. 116.

199 Přítomnost symboliky výzdoby ve vztahu ke stavebníkovi konstatoval již Jiří Hilmera, in: UPP 1996, s. 530.

200 K autorství viz např. vyobrazení in Kusýn 1892, s. 529.

stylizovanou rybou) ji představují jako alegorii Labe a Vltavy.²⁰¹ Roztržený fronton, na němž figury spočívají, vyplňuje centrální kartuš, nesoucí symboly ryb, vrše a podběráků. Pseudoheraldické motivy tohoto typu navázaly na tradici používání erbů, umísťovaných v obdobných pozicích na průčelích aristokratických staveb. Kartuše navíc tvoří kompozici s dalšími symboly, které ji obklopují na pozadí – trojzubcem, pádlem, sítí s rybami a rákosovým porostem. Po stranách portálu se podobná symbolika uplatňuje v řadě opakovaných reliéfních parapetů, jejichž dekor se skládá ze stylizovaných delfínů kolem masky vodní bytosti.

Další úroveň tvoří reliéfy v metopách pod kordonovou římsou, v nichž se střídají dekorativní prvky s motivem trojzubce a Merkurovy hůlky, delfína a „mořského koně“. Ve vyšším patře jsou pak nárožní rizality vyhrazeny pro další figurální výzdobu, v níž se nad okenními frontony opakují dvojice postav, jejichž atributy tentokrát kombinují kotvu, pádlo a rybářskou síť.

Podhorského dům představuje výrazný příklad na svou dobu velmi bohatého sochařského ztvárnění objednatelské ikonografie. Jednoduché základní poselství – poukaz na stavebníkovu profesi a její důležitost – se v něm mnohokrát opakuje v rozmanitých variacích. Tato rozměrná budova, v době svého vzniku o to výraznější, že byla solitérem obklopeným ještě předasanační zástavbou, mohla dokonce působit jako určité exemplum ve smyslu výzdobných typů, použité ikonografie a zdůraznění majitelova či stavebníkova významu.

Způsoby vyjádření stavebníkovy profese zahrnuly na přelomu 19. a 20. století řadu dalších vyjadřovacích prostředků. K základním elementům patřila přirozeně solitérní figura, která příslušný obor činnosti personifikovala svými atributy²⁰² nebo přímo představovala mytologickou či historickou postavu, zastupující danou profesi.²⁰³

201 Tamtéž, s. 529.

202 Příkladem postavy s atributy, vytvářející „moderní“ alegorii, je figura v průčelí domu čp. 690 v Benediktské ulici (1894). Zdánlivě pouze žertovná postava hochy s kloboukem na hlavě, umístěná v nice, poukazuje na činnost stavebníka Jana Weisse, který byl majitelem kloboučnického závodu. Také horní část soklu figury získala formu atributu, tj. klobouku. Postava navíc původně v pravé ruce držela buřinku, jako by prezentovala základní kloboučnický sortiment (foto staršího stavu viz *Večerní Praha*, 6. 12. 1985). Tento ikonografický typ již úzce souvisí uměním reklamy, soudě podle dobového adresáře však Weissův dům nebyl ani prodejnou, ani provozovnou podniku. Na druhou stranu ani v takových případech však nelze podobné personifikace či alegorie povolání jako určitý způsob dobové reklamy zcela odmítnout - dům majitele podniku jistě mnohdy sloužil jako podnikové sídlo, kde byly vyřizovány objednávky, navíc mohl být opatřen reklamní cedulí na podnik apod. – Storchův dům, čp. 552/I (Friedrich Ohmann, 1897) obsahuje ve výzdobě dvojici soch při arkýři vytvořenou podle modelů Jana Kastnera. Prostřednictvím atributů knihy, svítky, písmen na pásce, a paklíků je zde alegorizována tiskařská a nakladatelská profese Alexandra Storchy. Viz Čížinská 1991, s. 259-260. – Výzdoba domu U české orlice od Friedricha Ohmanna, čp. 567/I (1896-97), nabízí alegorické postavy, odkazující na lékařské povolání majitele. Řezbářská výzdoba dveří, pocházejí pravděpodobně od Jana Kastnera, sestává z protějškových postavíček dvou starých žen s atributy

Výtvarně sofistikovanější vyjádření obsahu zajišťovaly figurální scény, pro jejichž ztvárnění se využívaly malířské techniky nebo reliéf. Exemplární příklad tohoto typu představuje sgrafitový vlys Mikoláše Alše, zdobící fasádu domu řezbáře Josefa Krejčíka v Holešovicích²⁰⁴ (1892).²⁰⁵ Za téma figurální scény v meziokenním pásu byl zvolen vznik dřevěné sochy, pojednaný v širokém vyprávěcím kontextu: sled událostí začíná pokácením stromu v lese a končí modlitbou před dřevořezbou Krista v kapli. Lze tušit, že ještě v těchto scénách se ozývá ohlas zakladatelské sgrafitové výzdoby Semperova domu v Hamburku, věnované lékárnickému povolání majitele domu. Mezi scénami se stavebnickou tematikou v průčelích pražských obytných staveb patrně již nenajdeme příklad, který by se výzdobě Krejčíkova domu rovnal svou výpravností. V malířské a sochařské tvorbě se ale setkáváme s jinými způsoby pojednání obdobně motivovaných výjevů, přičemž mnohé z nich vycházejí z typologie tradičních alegorických scén.²⁰⁶

V průběhu sledované éry se ve výzdobě pražských domů rozvinulo široké spektrum způsobů, kterými byly vyjádřeny okolnosti, vztahující se k majiteli objektu. Svou roli pravidelně plnily i mnohá jiná, než výhradně profesní, témata. Zcela primární významovou vrstvu zastupuje vyjádření stavebníka jména. Bezmála povinnou součástí staveb se stal monogram nebo iniciály, ztvárněné nejčastěji ve štukovém reliéfu; na textové formě osobní prezentace se ovšem nezdálo podílely umělecko-kovářské prvky v praporových žerdích a balkónových mřížích, jejichž tradice trvala u pražských domů přinejmenším od klasicistní doby. Pro vyjádření jména osoby se však místy sahalo k ryze sochařským prostředkům, když byly pro výzdobu využívány postavy světců – svatých patronů stavebníků. Motivace umístění světeckých postav neměla proto zdaleka vždy jen

(štítek se zobrazením byliny a lahvička, štítu s lékařskou stříkačkou), které lze interpretovat jako alegorie tradičních a moderních metod léčby. Viz Šámal – Rymarev 2006, s. 70.

203 Bakchus s vinným hroznem od Jindřicha Říhy v průčelí Schierova domu, čp. 934/I (arch. Rudolf Kříženecký, 1896), poukazuje na Franze Schiera jako velkoobchodníka s vínem (Viz Petr Šámal - Alexandr Rymarev, Schierův dům a tajemství jeho sochařské výzdoby, *Za starou Prahu* XXXV (VI), 2005, č. 1, s. 25–28.) – Naproti tomu reliéf Bacha s atributem thysru v nárožním arkýři domu čp. 1050/I (arch. František Tícha, 1902) symbolizuje tanec, neboť stavebníkem byl taneční mistr Karel Link (Šámal – Rymarev 2007, s. 285–286). – Nejrozšířenější je v tomto smyslu samozřejmě postava Merkura, poukazující na neomezené množství druhů stavebníkovy obchodní činnosti.

204 Čp. 612, Milady Horákové 25.

205 Míčko – Svoboda 1955, s. 71 a 175.

206 K mnohým příkladům patří rozměrný reliéf Vinobraní od Jindřicha Říhy z průčelí Schierova domu, čp. 934/I (arch. Rudolf Kříženecký, 1896) zaniklý v roce 1945, jehož téma vycházelo z profese Franze Schiera, velkoobchodníka s vínem. Tato tematika se objevuje také v průčelí druhého Schierova domu v Pařížské ulici, čp. 935/I (arch. Alois Dlabáč, 1897), kde se dochovala dvojice reliéfních výjevů s ženskou postavou a putti, představujících zemědělské činnosti. - Výjev ve štítě domu stavitele Františka Weyra v Široké ulici čp. 65/V (1902) představuje alegorii architektury; navazuje na ikonografický typ trůnící Minervy s putti zastupujícím jednotlivé druhy umění, rozšířený v pozdním baroku a klasicismu.

náboženské nebo nábožensky patriotické pozadí, ačkoliv v některých případech se tyto pohnutky jistě slučovaly.²⁰⁷

Samotné vyjádření náboženského citění a příslušnosti má také mezi námětovými okruhy výzdoby soukromých staveb své místo. Příklady nekatolické konfesní symboliky na pražských průčelích lze spatřit na nárožích skupiny domů v ulici U Dobřenských na Starém Městě, kde reliéfní prvky kalicha (a kalicha na knize) poukazují na českobratrské vyznání stavitele a stavebníka Eduarda Rechziegela.²⁰⁸

Ke komplexnímu spektru prezentace zachycení osobnosti stavebníka ve výzdobě domů nakonec patří i jeho zachycení ve formě podobizny. Portrét ve výzdobě pražských obytných staveb představuje vlastní ikonografický okruh, jemuž bude věnována pozornost v další části této kapitoly, avšak jehož podstatu tvoří reprezentace významných historických a kulturních osobností. V pražských obytných stavbách bývají výjimečně zachyceni i jejich soukromí objednavatelé. Zjevných průkazných příkladů tohoto typu je k dispozici omezené množství. Nejtíživějším heuristickým problémem tohoto výzkumu je obtížnost získání podobizny příslušných osob, sloužící jako srovnávací materiál. V některých případech jsme proto odkázáni na pouhé přesvědčení, že ta či ona figurální součást výzdoby, která zjevně obsahuje individualizované rysy, má portrétní povahu. V této práci bylo obdobným způsobem poukázáno na domnělou podobiznu stavebníka Jana Budana v průčelí domu v Revoluční ulici (viz str...).

Že se stavebníci nezdráhali vložit rysy své tváře do těch prvků výzdoby, které při běžném pohledu působí typovým dojmem, ukazuje případ domu komika Wanderera v Rytířské ulici z počátku 20. století, jemuž byla ve spolupráci a autorem této disertační práce již věnována pozornost v pragensijní literatuře.²⁰⁹ Zatímco Wandererova podobizna byla decentním způsobem zachycena mezi štukovým dekorem stavby, již v osmdesátých letech se v průčelí domu v exponované pozici Zlatého kříže setkáváme se způsobem výslovně reprezentativního pojetí osoby z okruhu stavebníka. Podobizna pod konzolou arkýře domu čp. 771 z let 1884–1886 čerpá z tradice oslavných portrétních bust a i bez znalosti srovnávacího materiálu je možné předpokládat, že zobrazuje otce stavebníků

207 Například do výrazné edikuly v nádvoří domu Na Kocandě, čp. 71 na Starém Městě byla zasazena socha sv. Václava, rané dílo Josefa Václava Myslbeka z roku 1876, určená pro stavebníka a stavitele domu Václava Sigmunda. Vzhledem ke značnému časovému rozdílu mezi vytvořením sochy (1876) a údajnou realizací domu (1885–86) však není vyloučené, že figura mohla být nejprve určena pro výzdobu fasády. Srov. Volavka 1929, s. 15–16. – Jana Šmejkalová, in: UPP 1996, s. 167.

208 Šámal – Rymarev 2007, s. 168–171.

209 Alexandr Rymarev – Petr Šámal, Dům pražského komika Wanderera aneb co vše lze vyčíst z průčelí, *Za starou Prahu* XXXV (VI), 2005, č. 1, s. 29–32.

domu, jež byl zakladatelem jedné z nejúspěšnějších hodinářských firem své doby, Karla Suchého.²¹⁰ [82]

Především devadesátá léta 19. století a první desetiletí 20. století sebou přinesla vznik rozsáhlejších výzdobných programů, v nichž se kombinují různé postupy objednatelské ikonografie. Tyto celky mnohdy doplňují významové prvky obecnějšího významu, jejichž uplatnění mělo hlavně výtvarné důvody. Několik nejvýraznějších příkladů, předznamenaných již zmíněným domem Karla Podhorského, si zaslouží konkrétní zmínku.

Výzdoba domu Františka Kindla v ulici Na Poříčí na Novém Městě²¹¹ z let 1891-1892 představuje profesi svého stavebníka a architekta v jedné osobě, a to prostřednictvím cyklu patnácti bust historických osobností české architektury od Bohuslava Schnircha. Na programu se podílí i skupina stojících soch Stavitelství, Architektury a Průmyslu od téhož sochaře.²¹² Celek doplňuje opakovaná dvojice s rohem hojnosti od sochařské firmy Mayer – Popp – Riedel, představující Hojnost a Píli.²¹³ Nedaleké domy Bohumila Bondyho v téže ulici,²¹⁴ z let 1893-1894, [83] představují svého stavebníka coby železářského průmyslníka skupinou soch Bohuslava Schnircha: horní úsek stavby korunují sochy *Kováře*, *Slévače* a *Strojníka*, dále pak polopostavy, alegorizující ústřední materie stavebníkova povolání – *Rudu* a *Kov*. Štuková výzdoba pak zahrnuje nejenom významově individualizované motivy putta s kovářskými atributy a stavebníkova emblému, ale také spíše dekorativní postavy hudebníků a typově rozlišené maskarony.²¹⁵ Rozmanité možnosti objednatelské ikonografie ilustruje například dům architekta Jana Kouly v Pařížské ulici na Starém Městě (1902).²¹⁶ Sochy putti na atice od Antonína Poppa stavbu korunují jako alegorie uměleckých druhů, spjatých se stavebníkovou činností – architektury a malířství. Tematiku osobních souvislostí stavebníka pak rozvíjí reliéf sv. Anny Samotřetí, který je vyjádřením svaté patronky jeho manželky Anny a nakonec snad i vlastní stylizovaný portrét ve formě ústředního

210 Ke stavbě domu bratří Suchých viz např. Denní zprávy, Národní listy, 14. 3. 1885.

211 Čp. 1059, Na Poříčí 43.

212 Identifikace alegorií je v tomto případě usnadněna tesanými nápisy na soklech soch, z pohledu běžného diváka však sotva viditelnými. K autorství bust a soch viz Světozor 1892-1893, s. 304 a 311.

213 K identifikaci opakovaných figur viz Kusýn 1890, s. 531-532.

214 Čp. 1933 a 1934, Na Poříčí 36 a 38.

215 Názvy alegorií jsou vkomponovány do kartuší, které jsou součástí soch. – K autorství výzdoby viz *Wiener Bauindustrie – Zeitung*, 1899, s. 342.

216 Čp. 1073, Pařížská 1.

maskaronu.²¹⁷ Průčelí doplňují reliéfy od sochařské firmy Šimonovský – Piccard – Kraumann, přispívající k zajištění dekorativních požadavků oblíbeným cyklem alegorií čtyř ročních dob.²¹⁸

5.2.2. Ikonografie místa

V souvislosti s klíčovou rolí Josefa Václava Myslbeka pro etablování stavební plastiky byl naznačen jeden z fenoménů námětové složky výzdoby pražských domů, již představuje místopisně motivovaná ikonografie. Sochařský dekor domu v oblasti smíchovského nábřeží naznačuje, že jmenovitě připomínky vodního živlu zastávaly charakteristické místo v symbolice výzdoby pražských obytných budov.²¹⁹ Vedle vyjádření místních okolností obecnějšího rázu, jako je například právě vztah objektu k Vltavě, se pro pražskou domovní zástavbu přelomu 19. a 20. století staly významným předmětem výzdoby konkrétnější rysy příslušné lokality. Zatímco Antonínu Wiehlovi a Janu Zeyerovi v sedmdesátých letech 19. století postačovalo pro vyjádření lokální historie použití mramorové tabulky v průčelí, nesoucí název objektu z Tomkovy topografie (dům U Vratislavů), již v následujícím desetiletí se podobná východiska běžně stávala záminkou pro rozpracování obsáhlých figurálních programů.

Když první ze zmíněných architektů spolu s Karlem Gemperlem vystavěl v roce 1886 dům v nároží ulic Havlíčkovy a Na Poříčí,²²⁰ za ústřední téma jeho výzdoby, zadané sochaři Antonínu Procházce,²²¹ byla zvolena skupina reliéfních postav ve vojenských uniformách ve čtvrtém patře, doprovázená kompozicí s panoplií ve skoseném nároží [84]

217 Viz Šámal 2007, s. 164.

218 Viz Petr Šámal -Alexandr Rymarev, Koulův dům, čp. 1073/I, Pařížská 1, *Za starou Prahu XXXV* (VI), 2005, č. 2, s. 28–29.

219 Fasádu domu čp. 1571/II v nároží Palackého náměstí a Rašínova nábřeží (arch. Jan Záborský, 1889) zdobí reliéfy přídě lodi s pádly a kartuše s trojzubcem a rybami. – Dekorativní sgrafitová výzdoba domu čp. 242/II ve Vojtěšské ulici (1894) obsahuje motiv delfinů s trojzubcem. – Do okruhu „vltavské“ tematiky patří snad i výzdoba domu čp. 97/I v Křižovnické ulici (arch. Jan Šimáček, 1897), která vedle tradičních panoplií zahrnuje i motiv přídě lodi s kotvou. – Reliéfy s delfíny a rákosem na pilastrech portálu domu čp. 132/VI v Botičské ulici (arch. Bohumil a Jaroslav Libánský, 1902) asi poukazují na blízkost Botiče a samotný název ulice, který platil už v době vzniku budovy. – Dům čp. 232/II ve Vojtěšské ulici (arch. Osvald Polívka, 1903), zdobí ve střední ose reliéf ženy s pádlem na vodním břehu s rákosem, který je nejspíše alegorií Vltavy. Tuto ikonografii doplňuje fantaskní maskaron vyrůstající z rákosy, tvořící konzolu balkónu. – Vltavskou ikonografii zatupuje i postava vodníka, s níž se setkáváme na konzole arkýře domu čp. 1972/II v Gorazdově ulici (František Šamonil, 1906), zde použitá snad i s ohledem na blízké Podskalská a původní název ulice Podskalská.

220 Čp. 1682, Na Poříčí 18.

221 S autorstvím reliéfu byl obeznámen Poche 1985, s. 205. Autorství dokládá *Světlozor*, 22, 1888, s. 668 a 770.

Figury jednotlivých typů kavaleristů - jezdce z třicetileté války, dobového dragouna a dělostřelce z dob napoleonských válek - vycházely z faktu, že budova vznikla v lokalitě specifického historického objektu: „[...] na místě bývalých kasáren jezdeckých. Výzdoba domu svým významem pojí se pak k těmto druhdy zde stávajícím kasárnám“.²²²

Skutečnost stejného druhu se o čtyři roky stala inspirací při dekoraci domu v Ostrovní ulici, vzniklého na místě vojenské budovy transportního a ženíjního ředitelství.²²³ Nápadná sgrafitová výzdoba ve své době nebyla přijímána s netečností: „Pozornost obecenstva, beroucího se Ostrovní ulicí, vzbuzují od několika dní nová sgraffita Mikoláše Alše na domě architekta p. Štrajbla, jednom ze skupiny, zbudované na prostranství někdejšího starého domu transportního. Okolnosti této použil Aleš k základní myšlence svého zdařilého a humoru plného uměleckého díla.“²²⁴ Kromě znázornění historických typů vojáků rakouské armády malíř na domě předvedl výjev z vojenského života, zasazený do souvislého podokenního vlysu. Nelze přehlédnout, že Alšův vlys se vyznačuje obdobnou komikou a narativní typologií, jako Ženíškovy výjevy z pražského pouličního života na domě v ulici Karoliny Světlé z předcházejícího desetiletí. Jak naznačuje citovaná zpráva, sám tvůrce výzdoby domu v Ostrovní ulici mohl být patrně iniciátorem jejího námětu, který ostatně konvenoval jeho tematickým zájmům. Osobní zaujetí pro věc podtrhuje i snadno přehlédnutelný detail výzdoby: číslo osmnáct na klobouku typové postavy stojícího myslivce pravděpodobně není náhodné - byl to právě osmnáctý prapor polních myslivců z blízkosti Alšova rodiště Písku, který se vyznamenal v bitvě u Podolí v roce 1866. Tato zdánlivá podružnost vypovídá nejenom o malířově lokálním patriotismu, ale i o hravé schopnosti vkládat do výzdoby průčelí osobně zabarvené detaily s vědomím, že musí nutně unikat běžné pozornosti.

Místopisná témata ve výzdobě pražských průčelí nepředstavovala jen pouhou součást škály námětů, do jejíhož trezoru stavebníci a výtvarníci neváhali sáhnout při volbě eventuální obsahové složky výzdoby domů. Jejich využívání bylo především zrcadlem utvářejícího se povědomí o významu památkové péče. Významným katalyzátorem masivní diskuze o problémech pražských památek, nastávající na přelomu století, se nesporně stalo přijetí asanačního zákona, a zejména pak jeho praktické naplňování, probíhající od roku 1896 až do prahu první světové války.

222 Světozor, 22, 1888, s. 770. Existenci kasáren na místě domu připomíná Iva Furáková, in: UPP 1998, s. 670.

223 Čp. 1707, Ostrovní 14. Ke vzniku domu viz Marie Carvanová, in: UPP 1998, s. 675-676. K interpretaci výzdoby viz Mičko – Svoboda 1955, s. 66 a 174.

224 Denní zprávy, Národní listy, 25. 4. 1890.

Problém mizejícího rázu staré Prahy, pocíťovaný hlavně kulturní veřejností, se však stal aktuálním tématem již dříve, o čemž výmluvně svědčí slavný Mrštíkův manifest, který ještě nestihl zareagovat na samotnou vlnu demolicí ve vytýčené asanační oblasti, ale vyjadřoval se k obecnému stavu soudobé památkové ochrany.²²⁵

Ještě o mnoho dříve, než byly učiněny konkrétní kroky k vytvoření zákonných a institucionálních bází pro záchranu a dokumentaci památek v situaci asanační reality, byl problém mizení staré Prahy v dobové atmosféře patrný. O tendencích k uchovávání historické kontinuity ve výzdobě městských staveb svědčí již zmíněné příklady z osmdesátých let 19. století, v nichž byla konzervována vzpomínka na erární objekty. Ty však žádnému z ochránců staropražského rázu jistě ani později nechyběly. Pozoruhodný příklad památkářsky založených motivací ve věci výzdoby staveb se této době projevil v souvislosti s vlnou demolic pražských hradeb. V roce 1882 opatřil stavitel František Tereba boční fasádu svého domu v Sokolské ulici na Novém Městě²²⁶ nástěnnou malbou, na níž vinohradský malíř Kitzler předvedl vyobrazení zbořené Žitné brány, dříve se nacházející v blízkém okolí.²²⁷ Ve své formě ojedinělý žánr výzdoby, jímž byla monumentální veduta v průčelí domu, pravděpodobně vznikl po dohodě s pražskou obcí, která na sousedním pozemku vystavěla otevřený areál Obecního dvora, do něž by se Terebův dům jinak obracel nepojednanou boční zdí. Počátkem dvacátého století již tato vzpomínka na někdejší pražskou fortifikaci byla značně poškozena a nakonec zcela zanikla jako umělecky nedůležitá, ačkoliv se o jejím možném obnovení jednalo na schůzích městské rady.²²⁸

Do počátku 20. století se vyprofilovalo široké spektrum způsobů vyjádření místopisně-historických souvislostí ve výzdobě staveb, k jejichž utváření přispívalo právě nahrazování staré zástavby novou výstavbou, a to v různých lokalitách historických měst. Typologicky nejprostším je vyjádření domovního znamení původní stavby. Výzdoba domu v Náprstkově ulici na Starém Městě²²⁹ z roku 1897, v níž se v okenních frontonech vícekrát opakuje nenápadný reliéf domovního znamení hrušky v kartuši, naznačuje, že významové motivy tohoto typu se mohou stát předmětem dekorativního schématu.²³⁰

225 Vilém Mrštík, *Bestia triumphans*, Praha 1897.

226 Čp. 1614, Sokolská 64.

227 Zprávy pražské a venkovské, *České noviny*, 17. 10. 1882.

228 Viz *Věstník obecní Královského hlavního města Prahy*, 5. 6. 1910 a 1. 7. 1910.

229 Čp. 215, Náprstkova 9.

230 Šámal – Rymarev 2007, s. 177.

Jako ryze dekorativně-pitoreskní prvek vyznívá hlava papouška v průčelí domu Konstantina Mráčka na Smetanově nábřeží na Starém Městě²³¹ z roku 1892. Na její významovou motivaci nicméně ukazuje fakt, že budova byla postavena na místě někdejších Papouškových lázní.²³² Výzdoba domu v Dušní ulici²³³ v téže čtvrti z let 1899-1900 obsahuje jeden z dobově nejrozšířenějších typů figurální výzdoby – profilově zobrazené poprsí v medailonu. Přes zjevnou dekorativní funkci, která je těmto medailonům zpravidla vyhrazena, zde čtveřice mužských poprsí v kloboucích zároveň vtipným způsobem připomíná název původního zbořeného domu: U tří mušketýrů.

Na nejvyšším stupni v žebříčku místopisné ikonografie se ocitá vyjádření historických okolností místa prostřednictvím figurálních scén, odkazujících na historické děje či pověsti, vztahující se k dané lokalitě. Jako příklad rozsáhlejšího celku tohoto druhu lze uvést výzdobu tzv. Laschova domu v nároží Staroměstského náměstí a Dlouhé ulice²³⁴ z roku 1905. [85] Náměty v malovaných polích mezi druhým a třetím patrem zde nesporně vyjadřují dva historické příběhy, vztahující se k původnímu domu podle podání v Dějepis města Prahy od Václava Vladivoje Tomka.²³⁵ Klasická místopisně-historická literatura se v tomto případě již nestává jen východiskem pro označení novostavby tradičním názvem, ale pramenem pro rozvinutí figurálního programu. Přestože jsou scény doprovázeny historicky souvztažnými erbovními prvky, navzdory jejich významové zacílenosti a ikonografické propracovanosti však sotva byla vytvářeny s předpokladem, že nezasvěcený divák běžně porozumí jejich významu.

Dům v nároží Staroměstského náměstí vznikl již v době, kdy architekturu pražských historických měst a do jisté míry i její výzdobu ovlivňovala zkušenost pražské asanace.²³⁶ Městské orgány v této době při schvalovacím procesu staveb již neřešily pouze technické či povšechné estetické problémy, ale také problematiku urbanismu města na nově vzniklých stavebních plochách a zohledňovaly ve svých rozhodnutích sílí vliv

231 Čp. 330, Smetanovo nábřeží 16.

232 Šámal – Rymarev 2007, s. 276.

233 Čp. 1082, Dušní 6.

234 Čp. 609, Staroměstské náměstí 9.

235 Levá scéna vyjadřuje události z doby zajetí adepta českého trůnu Zikmunda Korybutoviče v Praze roce 1427, kdy jeho příznivec Hynek z Kolštejna upadl do léčky a byl zabit právě v tomto domě; scéna po pravé straně pak připomíná události z roku 1448, kdy byl údajně v domě ubytován kardinál Jan Carvajal, který jako papežský vyslanec neúspěšně vyjednával s Jiřím z Poděbrad o podřízení se českých kališníků Římu. Viz Václav Vladivoj Tomek, *Dějepis města Prahy* IV, Praha 1879, s. 394–395. – Václav Vladivoj Tomek, *Dějepis města Prahy* VI, Praha 1885, s. 153–159.

236 Vztah mezi problémem pražské asanace a tematikou výzdoby pražských staveb popsal Vít Pelc (Pelc 2007, s. 51–52).

snah o památkovou ochranu. Zmíněný Laschův dům na začátku masivně asanované Dlouhé třídy je příkladem toho typu utváření domovních průčelí, na jejichž podobu měly vliv požadavky na vytvoření vhodného akcentování urbanisticky exponovaného místa.²³⁷ Jeho výsledkem bylo vytvoření výtvarně akcentovaného průchozího nároží. Iniciativa k umístění výzdoby, reagující na historickou tradici místa a stejně tak plastických znaků, které tvarově napodobují erb na původní demolované stavbě, mohly vzejít od samostatného stavebníka, avšak byly už dobově podmíněny současnými zvyklostmi dekoru ve vztahu k zanikajícím místním stavbám.

Snahy o propojování historických tradic místa bývaly v této době do určité míry i úředně regulovány. Obecně platí, že veřejný dohled nad podobou fasád v asanační oblasti byl předmětem dlouhodobé diskuze a sporů o kompetenci, týkající se dozoru nad výtvarnou (tj. veskrze architektonickou) podobou staveb. Například ještě počátkem roku 1900 se pracovalo s představou, že městská rada má bezprostředně rozhodovat o podobě domů na nejexponovanějších místech „hlavní asanační třídy“ (tj. dnešní Pařížské ulice), pro něž měla sama vypracovávat návrh fasád, jež měl být stavebníky respektován. Zdá se však, že tato ideální představa městské reprezentace záhy ustoupila obchodnímu tlaku ve prospěch prodeje příslušných pozemků.²³⁸ Přesto se pražská městská rada počátkem století zcela nevzdávala představy na ovlivňování estetiky domů, když pracovala s myšlenkou udělování premií za vkusně provedená průčelí a zabývala se instruováním stavebního úřadu ve věci důkladnějšího posuzování vzhledu fasád.²³⁹ V roce 1900 byl skutečně přijat návrh na každoroční odměňování „rázovitých“ a „okolí odpovídajících“ průčelí.²⁴⁰

K roli pražského stavebního úřadu ve věci estetiky průčelí je třeba poznamenat, že tato instituce měla po celé období, jež sleduje tato disertační práce, jistý vliv na podobu domovních průčelí a potažmo jejich výzdoby. Úřední vyjádření tohoto městského orgánu byla však zpravidla příliš vágního charakteru, abychom z nich mohli usoudit, do jaké míry při posuzování vhodnosti hrály roli ty či ony jednotlivé prvky výzdoby, často jen přibližně naznačené v architektonickém projektu. Základním kritériem, který známe

237 Stavební archiv ÚMČ Praha 1, čp. 609 / I (zejm. dopis magistrátu stavebníkovi z roku 1904).

238 Srov. Různé zprávy, *Národní politika*, 18. 3. 1900.

239 Tamtéž.

240 Zprávy stavební, *Technický obzor*, 1900, s. 65

z rozhodovacího procesu stavebního úřadu přinejmenším od sedmdesátých let 19. století, je požadavek, aby průčelí „neodporovalo dobrému vkusu“.²⁴¹

Roku 1900 dochází k jistému posunu v souvislosti s vlivem stavebního úřadu na podobu výstavby v asanční oblasti, když městská rada přijala návrh, aby úřad při schvalování průčelí dbal rázu okolí a také „historických momentů“.²⁴² Opět tu nelze jasně stanovit, do jaké míry se následně stavební úřad města skutečně zabýval posuzováním takových momentů, které měly co do činění nejenom se základními tvary architektury, ale i se samotnými dekorativními prvky a jejich náměty. Atmosféra zájmu o jisté formy vyjádření historických tradic místa ve vzhledu fasád však byla počátkem století nastolena a v řadě případů byla také naplňována. Zdá se však, že konkrétnější podíl pro utváření těch prvků dekoru, které upomínaly na tradici daného místa, měla Soupisná komise památek, založená krátce po přijetí asanačního zákona (1893) a sledující demoliční akce na území celého města. Komise se za léta své činnosti zasloužila nejen o fotodokumentaci objektů, určených k demolici, z jejího podnětu byla zachována i řada stavebních a výtvarných detailů.²⁴³ K zásluhám tohoto sboru je nakonec třeba přičíst, že v souvislosti se sledováním zanikajících stavebních detailů byl jeho hlas příležitostně vyslyšen i při koncepci průčelí novostaveb, v nichž byly evokovány prvky starší zástavby. Příkladem vlivu Soupisné komise na rozhodování městských orgánů o podobě výzdoby je dům U pěti králů ve Vyšehradské ulici na Novém Městě,²⁴⁴ postavený na místě starší stejnojmenné stavby. Stavební povolení pro stavebníka a architekta Otakara Václavíka zahrnuje po dohodě se Soupisnou komisí požadavek, aby byl opatřen obrazy pěti králů.²⁴⁵ [86] Dům pak skutečně ozdobily malby Ládi Nováka, navazující jak na tradiční označení domu, tak samotný soubor maleb Václava Ambrozzioho, který původní objekt dekoroval²⁴⁶ a byl komisí podrobně fotograficky zachycen.²⁴⁷

241 Viz např. vyjádření k navrhovaným změnám na průčelí domu obchodníka A. M. Picka na Novém Městě z 6. 12. 1875, Stavební archiv ÚMČ Praha 1, Objekt Čp. 1247 /II.

242 Zprávy stavební, *Technický obzor*, 1900, s. 65.

243 Srov. Kateřina Bečková, Asanace – zatracovaný i obdivovaný projekt obce Pražské, in: *Pražská asanace*, Praha 1993, s. 44–46.

244 Čp. 415, Vyšehradská 9.

245 Věstník obecní Královského hlavního města Prahy, 5. 5. 1906. – *Technický obzor*, 1906, č. 19, s. 2.

246 K původní výzdobě viz Iva Furáková, in: UPP 1998, s. 319.

247 Denní zprávy, *Národní listy*, 21. 2. 1906. V době bourání původní stavby byla domu věnována značná pozornost kvůli pověsti o podzemních chodbách, vedoucí z něj údajně do okolí. *Národní listy* tehdy vyslovily předsvědčení, že by bylo záhodno, aby stavitel „nový dům dal opatřit novými obrazy dávných panovníků země české, tak aby se pokolením budoucím dochovaly pověsti a zkazky o šedé dávnověkosti podhradí vyšehradského“.

5.2.3 Portrétní plastika na domovních průčelích a výzdoba domu jako politikum

Portrétní busta a socha patří ke klasickému repertoáru výzdoby veřejných budov i domovních průčelí již od doby, kdy plastická zdobnost staveb začala být dobovým standardem. Reprezentační veřejné stavby využívaly soubory portrétů pro obsahová sdělení, vztahující se k účelu a poselství té či oné instituce.²⁴⁸ Výběr osobností, které měly být zvěčněny na fasádách a v interiérech těchto staveb sebou přitom málokdy nenesl národnostní a politické konotace. V případě institucí, které explicitně vyjadřovaly českonárodní kulturní snahy, byl takový výběr snadnějším úkolem, než u výzdoby budov, jejichž účel nebyl národnostně vyhraněný a jež zastřešovaly potřeby obou hlavních jazykových etnik. Pro obecná vyjádření kulturního odkazu českého národa se v průběhu poslední třetiny 19. století utvořily sestavy „výtečníků“, na jejichž jádru panoval všeobecný konsensus (Jungmann, Havlíček, Tyrš, Palacký) a které byly redukovány či rozšiřovány v závislosti na konkrétním účelu té či oné stavby. Složitější otázkou býval výběr osobností, prezentujících českou historii a kulturu v širokém chronologickém záběru, neboť jej komplikoval problém kontroverzních osobností husitských dějin, který byl za různých okolností pocítován s různou intenzitou. Ještě citlivějším problémem byla otázka výběru osobností u staveb, v jejichž účelu se počítalo se společným česko-německým publikem či uživatelským okruhem. Také tyto komplikace hrály roli ve volbě sestav významných umělců na balustrádě Rudolfiny, v nichž bylo akcentováno nadnárodní složení, a to zejména u řady osobností výtvarníků, vybraných výhradně ze světa antiky a italské renesance.

V průčelí pražských domů se využití portrétní významné osobnosti, a to převážně ve formě busty, stalo velmi rozšířeným typem v rámci hlavních obsahových okruhů výzdoby. Zdálo by se, že podobizny v domovních průčelích, sestávající zpravidla ze solitérních plastik nebo nepočetných sestav, byly poněkud skromnějším odrazem velkoryseji pojatých panteonů osobností u reprezentačních staveb. Ve skutečnosti taková závislost neplatí. Domovní průčelí byla v tomto ohledu naopak pohotovějším médiem, než zdoluhavě vytvářené a realizované výzdobné programy velkých staveb. V měšťanské recepci národního kulturního života se oslava osobností v architektuře šířila rychleji a dříve.

Pro rozvoj typu sochařské podobizny v průčelí obytných staveb mělo zásadní význam prostředí pražských předměstí. Nejpozději od sedmdesátých let 19. století se

²⁴⁸ Souhrnně viz Prah – Šámal 2012, s. 199–204.

jejich stavební rozmach prolínal s rozvojem českého kulturního života. Ten se opíral se o čilý spolkový život s nádechem lokálního patriotismu i vzestupu národního cítění, k jejichž účastníkům patřili i příslušníci střední podnikatelské vrstvy, investující do budoucnosti svých rodin stavbou nájemních domů. Význam předměstí pro rozšíření podobizny ve výzdobě průčelí souvisí s vlastním procesem jejich urbanizace a vznikem nových ulic. Pro označení hlavních tříd, ale i všech ostatních komunikací, které nebylo možné pojmenovat na základě nějaké topografické okolnosti, přicházela ve své době v úvahu prakticky jediná možnost - pojmenování podle významných osobností. Tyto osobnosti pak vstupovaly do obsahové složky výzdoby jednotlivých domů.

Vzorové podněty pro utváření tradic domovní výzdoby přineslo zejména prostředí Žižkova, který byl původně severní částí Vinohrad. Jeho emancipace začala již v roce 1868 rozhodnutím o jeho samostatném pojmenování, dále pokračovala rozdělením Vinohrad na dvě části (1875) a vyústila v jeho povýšení na město (1881). Za četnými iniciativami, vedoucími ke zviditelnění Žižkova jako samostatného a sebevědomého pražského předměstí, stála osobnost stavitele Karla Hartiga (1833–1905),²⁴⁹ zvoleného roku 1876 prvním starostou obce. Své nadšení pro husitskou tradici Hartig skloubil s vlastní činností stavitele a navrhujícího architekta. Inicioval nejenom petiční akci za udělení názvu osady podle husitského vojevůdce, ale předložil také návrh na pojmenování ulic podle osobností husitské tradice. Ten se začal naplňovat v roce 1872, kdy byl někdejší Horské silnici, táhnoucí se podél úpatí Vítkova, administrativně udělen název Husitská. Právě tam Hartig postavil již na přelomu šedesátých a sedmdesátých let skupinu nájemních domů, jejichž jména akcentovala husitskou tradici místa.²⁵⁰ Během dvou let pak Žižkov oplýval několika desítkami jmen prostranství, ulic a domů, vycházejících z husitských dějin.²⁵¹ Nezůstalo však pouze u jmen, protože někteří z majitelů těchto domů neváhali demonstrovat svůj historický postoj i příslušným výtvarným vyjádřením. Do niky v ose novorenesančního průčelí domu U Mistra Jana Husa byla už v době jeho postavení v roce 1869 umístěna Husova stojící figura,²⁵² která je nepochybně jednou z prvních soch svého druhu ve veřejném prostoru. [87]

249 K Hartigovi viz zejm. Miloslav Mikota, *Karel Hartig a počátky Žižkova v 19. století*, Praha 1996.

250 Do roku 1869 vznikly domy U Jana Žižky z Trocnova (čp. 160), U mistra Jana Husa (čp. 191) a U Jeronýma Pražského (čp. 192). Z roku 1873 pochází dům U Božích bojovníků (čp. 404). Srov. Denní zprávy, *Národní listy*, 8. 12. 1869.

251 Denní zprávy, *Národní listy*, 3. 4. 1874.

252 Denní zprávy, *Národní listy*, 8. 12. 1869.

Přítomnost Husovy připomínky ve veřejném prostoru byla jednoznačným politikem. Kontroverze spojená s různými druhy její prezentace byla ve své době stále živým a neustálým problémem, který pokračoval dokonce ještě v době velkých pomníkových soutěží. Provizorně umísťované a slavnostně věnčené Husovy sochy se přitom již od konce šedesátých let 19. století stávaly běžnou součástí oficiálně schválených Husových slavností. Například v červenci 1868 mohli účastníci slavnostního průvodu vzdávat hold soše v okně Náprstkova domu U Halánků, a stejně tak i figuře, umístěné v průchodu nedalekého domu U zeleného stromu. Ten vystavěl krátce předtím „žičkovský“ Karel Hartig. Jeho gotizující formy měly připomínat Husovu dobu a bývalou Betlémskou kapli v jeho blízkosti.²⁵³

Velká mistrova socha se také například ocitla v čele žofínského sálu v průběhu císařem posvěcených Husových oslav v roce 1869²⁵⁴ a v té době byla Husova figura opět oslavována v průchodu zmíněného staroměstského domu, na jehož průčelí byla tehdy zároveň odhalena trvalá Husova připomínka ve formě medailonu od Bohuslava Schnircha.²⁵⁵ Zároveň se tehdy opět vystavovala socha v domě U Halánků a tentokrát i do dalších oken domů v okolí byly umísťovány Husovy plastiky.²⁵⁶ Pozdější zpráva o soše „ve výklenku“ dokonce vyvolává dojem, že Husova figura byla v dotčeném průchodu již umístěna trvale.²⁵⁷ Podobně byly při dobových oslavách běžně exponovány i dočasné Husovy sochy na dalších místech v Čechách.²⁵⁸

Spontánní a neschválené projevy, jejichž součástí bylo věnčení a jiné způsoby oslavování Husových soch, se však ještě koncem 19. století místy střetávalo s ostražitostí úředních orgánů i policejními incidenty, jak dokládají lidové slavnosti kolem svatojánské sochy u kostela sv. Pankráce, pokládané od konce šedesátých let za přetvořenou Husovu sochu.²⁵⁹ Dobovou atmosféru kolem těchto událostí dokresluje výrok, vložený dobovou publicistikou do úst policejního komisaře Blocha, který v roce 1868 nechal dav kolem

253 Kronika umění výtvarného, *Květy*, 1869, s. 295. Srov Šámal – Rymarev 2007, s. 119–120.

254 Srov. *Národní listy*, 8. 9. 1869.

255 Srov Šámal – Rymarev 2007, s. 119–120.

256 Památka upálení Husova, *Svoboda*, 25. 7. 1868, s. 435.

257 Zprávy z Prahy a z venkova, *Pražský denník*, 7. 7. 1871.

258 Viz např. Památka upálení Husova, *Svoboda*, 25. 7. 1869, s. 437; *Pražský denník*, 7. 9. 1869.

259 K událostem kolem pankrácké sochy a k jejímu dobovému výkladu viz např. Památka upálení Husova, *Svoboda*, 25. 7. 1868, s. 432–435; *Denní zprávy*, *Národní listy*, 6. 10. 1870; *Denní zprávy*, *Národní listy*, 7. 1. 1900.

pankrácké sochy rozhánět bodáky, domnívaje se, že její věnčení je útokem „*když ne proti vládě, tak aspoň proti náboženství*“²⁶⁰

Tradice zdobení soch význačných osobností při jejích výročích se dotkla i plastik, které byly již stabilní součástí architektury. Na obstrukce, které jmenovitě na Žižkově provázely tuto tradici ještě před tím, než v jeho čele stanul stavitel Karel Hartig, ukazuje událost z Husových slavností z července 1875. Ty se dotkly i zmíněné Husovy sochy ve fasádě místního domu: „*Majitel domu „u mistra Jana Husa“ v Žižkově zdobí co rok dům svůj praporem a sochu na domě umístěnou věncem; letos byla mu i tato skrovná oslava zapovězena a musel ihned prapor sejmouti. Podobně byl označen poblíž stojící dům „u božích bojovníků“ prapory husitskými, které musely na rozkaz polic. úředníka odstraněny býti, ba i prapor husitský, který majitel domu v soukromí uprostřed zahrádky v pozadí domu měl, musel býti sňat.*“²⁶¹

Zmínka z dobové zprávy nás přivádí k hlavnímu stavitelskému počínu Karla Hartiga mezi obytnými objekty na Žižkově: náročně pojatému domu U Božích bojovníků z roku 1873, [88] jehož původní podobu překryla prvorepubliková přestavba. Jeho architektura zjevně navazovala na starší vzory paláců vídeňské Ringstrasse a současníkům právem připomínala Ullmannův palác Lažanských,²⁶² jehož jehlancově zastřešeným nárožním rizalitem se asi bezprostředně inspirovala. Karel Hartig na domě představil ikonografický program, který byl v tehdejší Praze a na jejích předměstích úplnou novinkou. Byl jím soubor poprsí významných osob, umístěný na průčelí stavby. Stranu domu do hlavní ulice ozdobily podobizny osobností spojovaných s husitskou a českobratrskou tradicí - Jan Husa, Jana Žižky, Prokopa Holého, Jiřího z Poděbrad, Jana Amose Komenského a Jeronýma Pražského (či spíše Daniela Adama z Veleslavína). Boční průčelí ozdobila stejně obsáhlá plejáda „*osob z nynějšího věku*“, a to nikoliv jen zvěčnělých. Z nich lze identifikovat Karla Havlíčka, Františka Ladislava Riegra, snad Josefa Jungmanna a Františka Palackého. Symboliku stavby dotvářel vcelku nenápadný motiv husitského kalicha, zdobící klenáky oken.²⁶³

Busty pro dům U božích bojovníků dodal sochař František Heidelberg, odchovanec Václava Levého, který se již několik let pravidelně zaměstnával plastikami

260 Denní zprávy, *Národní listy* 19. 7. 1870.

261 Denní zprávy, *Národní listy*, 7. 7. 1875.

262 Denní zprávy, *Národní listy*, 21. 9. 1873.

263 Dobová zpráva uvádí, že „do ornamentiky konečně vpleteny jsou různé husitské odznaky“. (Denní zprávy, *Národní listy*, 21. 9. 1873). Z dobové fotografie jsou však patrné pouze reliéfy kalicha v klenácích oken. Viz fotografie ve Sbírce fotografií ÚDU AVČR, inv. č. 020912.

s národnostně zacílenou tematikou.²⁶⁴ Přinejmenším část výzdoby žižkovského domu však nebyla vytvořena pro tuto stavbu ad hoc, ale byla již výsledkem předchozích sochařových aktivit. Počátkem sedmdesátých let se Heidelberg připojil k iniciativě za vznik Žižkova pomníku vymodelováním nadživotního poprsí vojevůdce, jehož sádrové odlitky se prodávaly ve prospěch budoucího monumentu.²⁶⁵ Slavnostní odhalení tohoto dobově sledovaného díla se odehrálo na sokolských slavnostech na Žofině na jaře roku 1870 a brzy se setkal s vlnou zájmu národně orientovaných spolků, které je objednávaly do svých místností.²⁶⁶ [89] Ze stejné doby pochází i poprsí Jana Husa a Prokopa Velikého, které sochař také původně vytvořil jako volné plastiky.²⁶⁷ K Heidelbergovým dílům, jejichž prodej byl nabízen na fotografických vizitkách, patří i odlitek busty Jiřího z Poděbrad. Ta vznikla pravděpodobně již u příležitosti oslav krále Jiřího v Poděbradech v roce 1870.²⁶⁸ [90] Všechna tato poprsí, nejspíše rozšířená o několik nově vzniklých,²⁶⁹ byla později využita pro výzdobu Hartigova domu jako ucelený soubor.

Příklad domu U božích bojovníků musel nutně působit jako precedens, podněcující k oslavě význačných osobností na soukromých stavbách své doby. Zvlášť území Žižkova se stalo charakteristickým nositelem národně motivovaných domovních plastik tohoto typu.

Samotná husitská tematika se do výzdoby domů na Žižkově však „infiltovala“ ještě před výstavbou ukázkového domu v Husitské ulici. Na to ukazuje nejen již zmiňovaná výrazná socha mistra Jana Husa v průčelí jednoho z dřívějších Hartigových domů, ale také jiné, drobnější a méně nápadné realizace. Průčelí domu v Chlumové ulici,²⁷⁰ projektované ještě ve stylově nevyhraněné, spíše klasicistní poloze, doplňuje plastická výzdoba, sestavená z patrně keramických, jistě však prefabrikovaných prvků. To je patrné mj. u figurálních konzolek nadokenních říms, identických s týmiž prvky na průčelí stavby ze zcela odlišné lokality – domu v Liliové ulici, jehož fasádu lze klást do doby před

264 K Heidelbergerovým národnostním zájmům viz nekrolog v Denních zprávách, *Národní listy*, 25. 4. 1919.

265 *Národní listy*, 4. 4. 1870 a 27. 4. 1870.

266 Denní zprávy, *Národní listy*, 18. 3. 1870 a 27. 3. 1870.

267 Denní zprávy, *Národní listy*, 14. 8. 1870.

268 Oslava památky Jiříka Poděbradského, *Svoboda*, 10. 11. 1870, s. 503.

269 Již v roce 1870 se Heidelberg zabýval myšlenkou, vytvořit komplexní řadu bust osobností husitských dějin, a tato idea byla postupně naplňována. Viz Literatura a umění, *Světobzor*, 20. 7. 1870.

270 Čp. 183; k dobovému označení viz Adresář 1884, s. 177.

rokem 1863.²⁷¹ Na rozdíl od staroměstského domu bylo žižkovské průčelí opatřeno bohatou skladbou plastické výzdoby, do níž byla zapojena dvojice medailonů, představující hlavy Jana Žižky s Jana Husa. [91–92] Pro podtržení dobového označení domu - U Jana z Chlumu, korespondujícího s názvem ulice, postačoval v tomto případě obecnější odkaz na husitskou ikonografii. Výtvarně tyto reliéfy navazují na plastické medailony s pootočenými typovými hlavami, využívané jako jeden z mála figurálních prvků výzdoby u pražských domů ještě dlouho před rozvojem novorenesanční zdobnosti.²⁷²

Využití národně – historického obsahu ve výzdobě žižkovského průčelí, sestaveného z plastických prefabrikátů, vyvolává u této žižkovské fasády zvlášť eklektický dojem: vedle „husitských“ hlav jsou nejvýraznějším prvkem výzdoby reliéfní konzoly balkónu s motivem orlem unášeného zajíce. Jeho přítomnost vysvětluje bok konzoly, na němž je vyobrazena bohyně lovu Diana. Obdobně ztvárněnou dvojici Žižkova a Husova medailonu pak najdeme na průčelí jiného žižkovského domu, pocházejícího patrně z doby o několik let pozdější.²⁷³

Lze předpokládat, že samotný Heidelbergerův soubor z domu U božích bojovníků našel své uplatnění i na dalších stavbách v okolí, a to stavbách dřívějšího i pozdějšího data. Průčelí domu U Jiříka z Poděbrad²⁷⁴ ozdobil busta, identická se sochařovou nabídkou. [93] K souboru patří také poprsí Daniela Adama z Veleslavína na domě v Milíčově ulici²⁷⁵ a pravděpodobně i Havlíčkovu poprsí na jiném domě v téže ulici.²⁷⁶ Z frekvence bust osobností na fasádách žižkovských domů je patrné, že v této lokalitě se pro daný typ výzdoby vytvořila úrodná půda, z počátku živená patriotickými snahami Karla Hartiga a stále vitální i v pozdějších stylových proměnách architektury. Majitelé domů s oblibou reagovali na místní tradici bust v domovních průčelích. Ve vzpomínané Milíčově ulici vyrostl před rokem 1891 dům,²⁷⁷ jehož označení U amerického Sokola²⁷⁸

271 UPP 1996, s. 233.

272 Průčelí Desfourského domu čp. 998 na Novém Městě (Johann Heinrich Frenzel, 1846–1849) zdobí řada opakovaných medailonů s hlavami v renesančních kostýmech (srov UPP 1998, s. 526). Obdobnou dekoraci získal i zaniklý Schlickův palác, čp. 61 na Novém Městě, s gotizujícím průčelím, jehož liseny zdobily patrně keramické medailony s hlavami v helmách. Srov. AHMP, Sbírka fotografií, sign. II 33.

273 Čp. 408, Štítného 16.

274 Čp. 630, Orebitská 4.

275 Čp. 386, Milíčova 17.

276 Čp. 433, Milíčova 6.

277 Čp. 440, Milíčova 27.

278 Adresář 1892, s. 215.

reagovalo na slavnostní návštěvu sokolstva ze Spojených států v Praze v roce 1887 a jehož fasádu ozdobila busta muže v sokolském úboru - snad tehdejšího náčelníka americké obce Karla Stulíka. Busta samotného zakladatele sokolského hnutí přirozeně ve výzdobě žižkovských domů také nemohla chybět. Lze předpokládat, že poprsí na domě v Řehořově ulici (před 1896) na domě, honosícím se názvem U Tyrše,²⁷⁹ není na území Žižkova prvním příkladem této jinak často zobrazované osobnosti.

Husitská ikonografie se postupem doby stala běžnou součástí výzdoby pražských domů. Podstatným spouštěcím mechanismem pro její rozšíření byly jistě lokálně-patriotické aktivity Žižkova, souznící se silícím pozitivním vnímáním postav husitských dějin v české společnosti. Především s tématem Jana Husa, oživovaným dobovými pomníkovými soutěžemi, jak ve smyslu výtvarného znázornění, tak národního významu, se nejpozději v devadesátých letech 19. století počítalo coby se samozřejmou součástí výzdobného repertoáru. Nabídka portrétních medailonů sochařsko-štukatérské firmy z této doby předkládala svým zákazníkům rozmanitý a vpravdě univerzální soubor, v němž se Husova podobizna ocitla ve společnosti českých výtečníků, svaté Ludmily, Krista či císaře Františka Josefa I.²⁸⁰ [94]

Samotná husitská tematika v průčelích Žižkova působila kontinuálně a nevytratila se ani v době secese, kdy již ostatně byla součástí běžného repertoáru výzdoby pražských fasád jako takových. V secesním dekorativním cítění se tematika konkrétních osobností již propojuje s typovými tvářemi, jak vidíme na průčelí na domu v Řehořově ulici²⁸¹ (1902), v jehož nejvyšší „sféře“ se nachází hlavy trojice husitských kazatelů, níže pak dvojice hejtmanů a v úrovni diváka již jen typové hlavy sedláka a válečníka v charakteristickém štukovém lupení. Různorodé hlavy bojovníků, využívané v secesní výzdobě Prahy, mají jistě svůj základ v tradici husitské ikonografie, avšak jejich obsahová složka se ozývá již jen na pozadí jejich dekorativní funkce.

Pro rozvinutí módy podobizen, umístovaných do domovních průčelí, měly zásadní význam topografické okolnosti, jak ukazuje právě případ Žižkova. Místní historická tradice této lokality však byla v pražském prostředí sice iniciační, avšak v daném smyslu zároveň výjimečná. Právě na Žižkově byl však pro příslušnou ikonografii oporou zároveň nově se utvářející systém názvů ulic a veřejných prostranství. Nejenom zde, ale také na dalších pražských předměstích se tematika výtečníků

279 Čp. 850, Cimburkova 29. Viz Adresář 1896, s. 103.

280 Kusýn 1892, tab. 46.

281 Čp. 1003, Řehořova 34.

v průčelích domů rozvíjela ruku v ruce s názvy, které byly udíleny nově vznikajícím komunikacím. Jména ulic, připomínající zpravidla významné osobnosti, se staly vítanou příležitostí pro ty stavebníky a stavitele, kteří chtěli vyjádřit své národní a kulturní zájmy. Výzdoba domu se tak stávala o to více součástí veřejného prostoru a mohla sloužit bezmála jako ilustrace příslušného uličního názvu. Tento trend pak neztrácel na aktuálnosti až do prvního desetiletí 20. století. Nejzřetelněji pak tato výzdoba promlouvala, pokud byla stavba umístěna na nároží příslušné komunikace či prostranství. Příkladem ze „zakladatelského“ Žižkova je novostavba domu z roku 1898 v nároží Bořivojovy²⁸² (původně Riegrovy) ulice. [95] Jeho stavebník Adolf Nocar se takto hrdě přihlásil k odkazu Františka Ladislava Riegra, k němuž dost možná vzhlížel (coby ředitel obchodní školy), i pro jeho zakladatelskou úlohu v oblasti ekonomické literatury. Poprsí od místního sochaře Aloise Rittiga původně doprovázel i příslušný nápis zlatými literami: „Zde slove u Dr. Riegra“.²⁸³

O málo později si žižkovští stavebníci plastikami v průčelích připomínali památku národního hrdiny Havlíčka, a to na méně exponovaných místech uliční fronty Řehořovy ulice (bývalé Havlíčkovy), a to hned dvakrát: roku 1900 vznikl dům s bustou nad portálem,²⁸⁴ o tři roky později pak dům, do jehož průčelí byla vsazena replika sochy ze slavného pomníku od Josefa Strachovského.²⁸⁵ Havlíčkova připomínka prostřednictvím jeho nejznámější pomníkové figury nebyla ojedinělá. Již po roce 1896 ozdobila podobná či snad totožná socha průčelí domu U Havlíčka z Borové na Vinohradech, kde se stala součástí širšího rámce národní ikonografie, do něj byla zasazena poprsí Jana Žižky a Tomáše Štítného.²⁸⁶ Výzdoba příslušného domu se tentokrát nevztahovala, podobně jako v řadě dalších případů, k uličnímu názvu. Byly to však právě Vinohrady, které se staly vedle Žižkova hojným místem uplatnění tohoto druhu místopisné ikonografie.

Možnost oslavit české výtečníky na průčelích domů byla přirozeně využita na hlavních vinohradských třídách tohoto typu. Kolem roku 1890 získala „svou“ bustu Vinohradská (původně Jungmannova) třída a roku 1892 se nad portálem domu ve Francouzské ulici²⁸⁷ objevilo poprsí Františka Palackého, jehož jméno ulice nesla od roku

282 Čp. 928, Bořivojova 80.

283 Denní zprávy, *Národní listy*, 14. 5. 1898.

284 Čp. 986, Řehořova 16. Ke vzniku stavby viz Svoboda – Lukeš 1997, s. 293.

285 Čp. 1070, Řehořova 48. Ke vzniku stavby viz Svoboda – Lukeš 1997, s. 293.

286 Čp. 1043, Nitranská 18. Viz Adresář 1896, s.

287 Čp. 285, Francouzská 46. Ke vzniku stavby viz Janeček 1895.

1884.²⁸⁸ Vyhraněnou ukázkou stavby, jejíž průčelí se podílí na veřejné reprezentaci uličních názvů, přinesl dům na nároží Varšavské a Záhřebské ulice,²⁸⁹ původně Kollárovy a Klicperovy, postavený po roce 1896.²⁹⁰ Jeho průčelí totiž využilo možnost oslavit oba zvěčnělé literáty, každého na jedné straně fasády, a to po pomníkovém způsobu, bustami na odstupňovaných soklech. [96–97]

Kolem roku 1900 byla průčelí nově vznikajících domů na pražských předměstích pravidelně obohacována o podobizny osobností, propojených s oficiálním jménem daného místa. Jejich další příklady jsou známy z Vršovic či Nuslí.²⁹¹ Místopisně motivované podobizny ve výzdobě domů však neustrnuly jen u nejtradičnějších námětů českého panteonu osobností: plastika v průčelí domu v Italské ulici na Vinohradech,²⁹² představující muže v kněžském úboru, držícího nikoliv kříž, ale kovovou konstrukci hromosvodu, bezpochyby představuje vynálezce Prokopa Diviše, jehož jméno ulice nesla v době vzniku sochy. [98]

Busty v průčelí nájemních domů zpravidla oslavovaly tu kterou osobnost co možná nejdůstojnějším, avšak povětšinou konvenčním způsobem. Stále však platí, že pražská průčelí byla médii, na němž bylo možné experimentovat s různorodými způsoby figurálního vyjádření. Například průčelí domu na Fügnerově náměstí na rozhraní Vinohrad a Nového Města²⁹³ oslavilo před rokem 1896 jednoho ze zakladatelů sokolského hnutí bustou, [99] doprovázenou personifikacemi občanských ctností. Naproti tomu fasáda domu v bývalé Fügnerově třídě v Libni²⁹⁴ prozradí teprve při pozornějším pohledu, že soubor drobných, zdánlivě typových maskaronů v klenácích oken, opakujících se v celé šířce průčelí, je ve skutečnosti tvořen hlavami Jindřicha Fügnera v sokolské čapce. [100]

Tendence k zachycování osobností na fasádách nevyprechala ani v posledních letech před první světovou válkou, kdy konvence jejich zobrazování ustupovala ve prospěch secesní hravosti a dekorativní dynamiky. Pro tvůrce domu z let 1909-1910 v

288 Lašťovka 1997, s. 173.

289 Čp. 577, Varšavská 25.

290 Srov. Adresář 1896.

291 Jde například o bustu Karla Sladkovského v průčelí domu čp. 48 ve Vršovicích (Sevastopolská 11) či poprsí Františka Ladislava Riegra v průčelí domu čp. 363 v Nuslích (náměstí Bratří Synků 1).

292 Čp. 1274, Italská 8. Srov. Adresář 1907, s. 182.

293 Čp. 1807, Fügnerovo náměstí 2. K době vzniku srov. Adresář 1896, s. 36.

294 Čp. 481, Podlipného 21. K době vzniku srov. *Adresář obce libeňské*, 1896.

dnešní Kodaňské (původně Hálkově) ulici²⁹⁵ ve Vršovicích se stala připomínka slavného básníka záminkou k rozehrání celého ikonografického programu. Literátova podobizna již není jen statickou, vyčleněnou částí průčelí, ale stává se organickou součástí celkového dekoru ve formě polopostavy v nice, zamyšleně obrácené ke své múze. Do reliéfního pásu z rostlinných motivů, obíhajícího nad přízemím, jsou vpleteny figury ptáků, připomínající snad přírodní tematiku Hálkovy poezie, či vzletnost poezie jako takové. Ikonografii domu pak podtrhuje nápis označující nejslavnější autorovo dílo.

Bohatá štuková dekorace architektonicky konvečního domu místního stavitele je dobrým příkladem toho, do jaké míry se ve výzdobě domů v té či oné lokalitě odrážely výrazné místní umělecké vzory. Nedaleký činžovní dům od Osvalda Polívky v Ruské ulici²⁹⁶ přišel o několik let dříve (1905) s nápaditým zpracováním štukové výzdoby, dávající na odiv jiný příklad české kulturní klasiky - dílo Bedřicha Smetany. Dvojici ústředních postav Prodané nevěsty zde doprovází nejenom atypický nápad znázornění notového zápisu její slavné árie, ale také hutně promodelovaný pás vegetabilního ornamentu, z něhož vyhlíží hlavy jednotlivých aktérů příslušné komické opery. Tato nepřehlédnutelná a ojedinělá realizace zjevně působila na ztvárnění výzdoby vršovického pozdějšího domu, který ostatně připomínal odkaz Smetanova soupoutníka.

Z výzdoby secesně laděných staveb, která se odchýlila od schémat, zavedených v předchozích desetiletích, lze dále poukázat na dům v bývalé ulici Svatopluka Čecha ve vzdálenějších Strašnicích z roku 1910.²⁹⁷ Básníkův odkaz explicitně připomíná nápis na průčelí, označující jeho slavné dílo - Písně otroka - avšak pro zachycení jeho fyzické podoby byl místo běžné portrétní typologie zvolen maskaron, stylizovaný do dekorativního schématu, jehož význam jistě nemusel být už zcela patrný. [101]

Jméno osobnosti v názvu veřejné komunikace či prostranství bylo přirozeně jen jedním z momentů, dotvářejících hojný svět podobizen v domovních průčelích v dlouhém časovém horizontu kolem roku 1900. Nespočetná řada pražských domů byla v této době ozdobena podobiznami bez ohledu na jejich umístění do kontextu daného názvu. V tomto ohledu je však třeba vytknout, že tak tomu ale bylo převážně u osobností starších českých dějin, jejichž podobizny se staly součástí dobového dekoračního repertoáru, velmi často navíc šířeného v plastických odlitcích, a vůbec nejčastěji v podobě reliéfních medailonů. Na poněkud jiné pozici se ocitly podobizny, v nichž byla spojena forma busty nebo sochy

295 Čp. 561, Kodaňská 10. Dům projektoval a stavěl František Temín (viz Svoboda - Lukeš 1997, s. 291).

296 Čp. 470, Ruská 6. Viz Svoboda - Lukeš 1997, s. 293.

297 Čp. 189, Věšínova 11. Ke vzniku domu viz Svoboda - Lukeš 1997, s. 298.

(to jest veskrze reprezentačního a ideově nosného motivu) s námětem osobnosti novodobých českých dějin. Pokud použijeme na jejich zhodnocení čistě statistický klíč, je třeba konstatovat, že mimo tento druh místopisné ikonografie byly takové plastiky využívány sice nikoliv výjimečně, ale přesto v menší míře. Tento kdysi významný mód pro vyjádření kulturního či povětšinou kulturně-národního cítění však spolu se změnami uličních názvů v podstatě upadl do zapomnutí.

Téma podobizny je v této kapitole pojednáno téměř výhradně s ohledem na její ztvárnění v plastice, a to záměrně. Malířské techniky pro výzdobu průčelí, to je nástěnná malba a sgrafito, byly až na výjimky nositeli historických nebo alegorických námětů. Svůj podíl na tom měla tradiční tendence ke spojování historických technik s historickým obsahem, který zejména v české novorenesanci sloužil k naznačování národní identity architektury. Přesto však jejich poselství bylo zpravidla neutrální, protože bylo vnímáno jako dekorativní samozřejmost, a nebo přísluší problematice místopisné ikonografie.

Výzdoba průčelí pražských domů se jen poměrně zřídka stávala předmětem sporů či kontroverzních reakcí s ohledem na její obsahovou stránku, soudíme-li alespoň podle příležitostných ohlasů dobového tisku. Přesto však měla jistý potenciál pro vznik politicky citlivých kontextů, jak bylo již naznačeno v předcházejícím textu. Zcela se nevytratil ani v době, kdy národnostní tematika byla jedním z hlavních obsahových témat, a tedy zcela běžnou a samozřejmou součástí světa pražské fasádní výzdoby.

Konfliktním materiálem se mohla stát i nefigurální, jmenovitě heraldická výzdoba průčelí.²⁹⁸ V pražském prostředí je zaznamenána kauza z roku 1903, spojená s průčelím jistého vinohradského domu. Z podnětu jeho majitele bylo tehdy nově ozdobeno souborem znaků Koruny české, po několika měsících však bylo týmž majitelem zakryto barvou. Dobová publicistika tuto místní událost vysvětlovala tak, že k odstranění znaků dala popud policie, která upozornila na zákaz umístování zemských znaků na budovách bez svolení kabinetní kanceláře, a to na základě zákona z roku 1858. Následovat mělo odvolání k místodržitelství, s argumentem, *že se jedná pouze o výzdobu domu a nad to, že nejsou znaky heraldicky ani úplně správné*. Po jeho zamítnutí majitel údajně ustoupil, ačkoliv mu advokátem bylo doporučeno postoupit věc k ministerstvu.²⁹⁹ Národně orientovaný tisk se s oblibou chápal těchto témat, jak naznačuje soudobá reakce Národních listů: *"proto se zanedlouho rozšířila pověst, že se tak stalo z rozkazu úřadů, aby obyvatelé Gräbovy villy nebyli při svých projížďkách pohledem na znaky*

298 Srov. Milena Flodrová a kol., *Besední dům Brno. Architektura, společnost, kultura*, Brno 1995.

299 Proč zmizely znaky zemí koruny České?, *Národní politika*, 3. 7. 1903.

obtěžování".³⁰⁰ Tato noticka nesporně narážela na vršovickou vilu coby tehdejší sídlo osob císařské rodiny.

Zdá se, že v době rozmachu českého národního sedmdesátých let 19. století byli majitelé ve vyjadřování svých národnostních postojů bojovnější. Dokladem z této doby je nejen hrdost žižkovských obyvatel na představitele „své“ husitské tradice. Patří sem také například záměr jistého stavebníka, umístit do průčelí domu text císařského reskriptu z roku 1871, a to již v době, kdy jeho umístění by bylo v podstatě jasnou narážkou na nedodržení císařského slibu o potvrzení starobylých práv Českého království a zmařenou naději o česko-rakouském vyrovnání.³⁰¹

5.3 Problém výzdobné prefabrikace a otázky praxe sochařských závodů

Prudký rozmach obytné zástavby v Praze a jejích předměstích na přelomu 19. a 20. století znamenal na jedné straně rozvíjení různorodých možností individualizace výzdoby, zároveň však s sebou přinášel potřebu výtvarné repetice a prefabrikace. Především sochařský dekor těchto budov se dostal plně do rukou velkých výzdobných firem, jejichž produktivita musela splňovat nároky, vytvářené vysokým počtem staveb, rychlostí jejího vzniku a konkurencí mezi sebou. Nevyhnutelnou součástí výzdobných strategií se proto přirozeně stalo vytváření výzdobných repertoárů, jehož položky byly opakovaně používány jako prefabrikáty a zvyšovaly tak schopnost pružného reagování na objednávky. Zcela samozřejmým a nevyhnutelným postupem byl tento způsob výzdoby u ornamentálních prvků, ve významné míře se však také využíval u prací figurálních. Následující pasáže se pokusí na konkrétních příkladech ukázat, jakým způsobem byla výzdoba na pražských obytných stavbách opakovaně užívána a také nastínit hlavní aspekty, které je charakterizují.

Již v předchozí kapitole byla plastická repetice zohledněna jako součást výtvarné praxe v produkci architektonického dekoru sedmdesátých let 19. století. Zvlášť výraznými příklady jsou plastiky J. V. Myslbeka, jejichž úspěch si vyžádal několikeré opakování na stavbách autorů nejen se sochařem pravidelně spolupracujících, ale i dalších architektů a stavitelů.

300 Denní zprávy, *Národní listy*, 3. 7. 1903.

301 Denní zprávy, *Národní listy*, 24. 3. 1872.

Mezi Myslbekovými pracemi lze ukázat i poněkud odlišný způsob druhotného využití výtvarných děl pro výzdobu domu. Nabízí je průčelí domu čp. 542 na Smíchově, postaveného Antonínem Wiehlem a Karlem Gemesperlem v roce 1885. Figury v nikách po stranách portálu, realizované Františkem Hergessellem, představují postavy *Války a Síly* ze soutěžního návrhu pro Myslbekův pomník Pěti dnů v Miláně. Jde tedy o využití stávajících sochařských prací, určených pro zcela jiný kontext a jejich obsahové poselství je třeba chápat s ohledem na původní určení. Niky arkýře navíc zdobí odlitky prvních Myslbekových návrhů *Oddanosti, Pilnosti a Spořivosti* pro atiku vídeňského parlamentu. Za určitou analogii tohoto výzdobného přístupu můžeme považovat pozdější velmi rozšířenou praxi používání odlitků soch pro výzdobu soukromých domů, ale primárně určených k výzdobě konkrétních veřejných staveb, na níž bude ještě poukázáno.

Dobové možnosti druhotného využití výtvarné práce, původně určené pro jiný účel, než pro výzdobu obytné stavby, ukazuje malířská výzdoba domu čp. 693 v Holešovicích (arch. Jan Zeyer, 1896). V rozměrném vlysu mezi okny prvního a druhého patra zde malíř Lád'a Novák již podruhé provedl výpravnou figurální scénu s námětem bitvy s Turky, určenou předtím pro Národopisnou výstavu v roce 1895. Tam zdobila průčelí makety domu U tří bílých růží v oddělení Staré Prahy, pojatém jako kaširovaný model staroměstského Malého náměstí z počátku 17. století.³⁰² Obecně platí, že pro zakázky vytvořené ad hoc, které se buď neuplatnily, nebo měly jen dočasné trvání, soukromé stavby příležitostně nabízely možnost jejich zužitkování.

Dobově mnohem zásadnějším způsobem repetice díla ve výzdobě obytných staveb bylo užívání sochařských prefabrikátů, tedy opakovaná aplikace odlitků na základě původního modelu. V pražské obytné zástavbě, zejména v posledních dvou desetiletích 19. století a následujícím desetiletí lze vysledovat nápadně velké množství jednotlivých sochařských prací, použitých opakovaně na různých budovách v nestejně době. Tyto příklady jsou natolik zastoupenou součástí výzdobného fondu, že je třeba brát na jejich existenci zřetel při jednotlivých interpretacích výzdoby. U řady těchto prací je možné stanovit jejich pravděpodobné prvotní určení, které se mnohdy nacházelo ve sféře veřejné architektury. Jejich ikonografie bývá natolik univerzální, že umožňovala použití v nejrůznějších kontextech. Setkáváme se ale také s případy, kdy jsou tyto prefabrikáty individuálně přizpůsobovány v mírných variacích, aby vyhovovaly danému kontextu. Dále se vyskytují příklady soch, které s sebou nesou významové prvky, ztvárněné pro původní individualizované určení, a v novém kontextu jsou tak významově matoucí.

302 O druhotném použití malby viz Brodský 1945, s. 367.

Nezřídka lze také zaznamenat využívání prefabrikovaných soch jako doplněk či součást individualizovaných výzdobných programů. Již toto shrnutí naznačuje, že prefabrikované prvky nejsou vždy protipólem individualizované výzdoby, ale často se s ní propojují a mají mezi sebou styčné body.

Jeden z nejčastějších příkladů duplikovaného použití sochařského díla úzce souvisí právě se stavbou, jejíž výzdobu jsem výše označil za ranou ukázkou uplatnění rozvinuté objednavatelské ikonografie - s domem velkoobchodníka s rybami Karla Podhorského na Starém Městě (1882-1883). **[81]** „Michelangelovská“ dvojice s atributem pádla, kotvy a sítě, která se na samotném Podhorského domě opakuje celkem čtyřikrát, **[102]** byla později sochařskou firmou Riedl a spol. (později Mayer – Popp – Riedel) použita také pro výzdobu dalších staveb. Jde nejprve o dům čp. 593 a s ním sousedící čp. 594 v Korunní ulici na Vinohradech z roku 1890.³⁰³ Identické sochy pak byly osazeny ještě v průčelí domu čp. 124 ve Zborovské ulici z roku 1896,³⁰⁴ tedy s přibližně čtrnáctiletým odstupem od jejich vzniku. Vzhledem k tomuto časovému rozpětí lze také soudit, že sochy mezitím našly své místo i na dalších, zatím nezjištěných stavbách. Tyto druhotně použité sochy však vykazují oproti původnímu určení jistou modifikaci. Ta se projevuje především ve změně původní rybářské sítě u mužské postavy v běžnou drapérii. **[103]** Vzhledem k tomu, že stavebníci vinohradského a malostranského domu zřejmě nesdíleli profesní zaměření se stavebníkem budovy, pro niž byly sochy původně určeny, a s rybolovem patrně neměli nic společného, bylo třeba atributiku postav upravit do neutrální podoby (zdá se dokonce, že i další atributy, tj. pádlo a kotva, byly pro novější domy poněkud upraveny do podoby jakýchsi sochorů, avšak bez znalosti jejich původního stavu nelze vyloučit případné pozdější poškození a úpravu).

Původce zmíněné dvojice figur, sochařská firma Mayer – Popp – Riedel, zastává na přelomu století právě v produkci těchto prebabrikovaných prací přímo dominantní roli. Uměleckoprůmyslový závod se sídlem na Vinohradech, vedený sochaři Josefem Mayerem, Antonínem Poppem a Antonínem Riedelem, vznikl v roce 1875 jako firma A. Riedl a spol. Největšího rozmachu pak dosáhl v devadesátých letech 19. století až prvním desetiletím století následujícího, kdy lze mluvit o výzdobné velkoprodukci, která se nezanedbatelně projevila na rázu historizující a secesní výzdoby prakticky po celé Praze a jejích předměstích, nejmarkantněji pak na Královských Vinohradech a Novém Městě;

303 K dataci stavby viz Janeček 1895, nestr. seznam domů.

304 K dataci viz Jiří Hilmera, in: UPP 1999, s. 235.

odbytiště firmy se však neomezilo jen na Prahu a okolí, její práce lze zaznamenat i na různých místech v Čechách a na Moravě.

Využívání opakovaně používaného sochařského repertoáru, sahajícího od drobného dekoru až po volné sochy, bylo pro sochařské firmy přelomu 19. a 20. století běžnou praxí. Právě firma Mayer – Popp – Riedel si na trhu umělecké výzdoby vydobyla v době svého rozkvětu natolik výlučné postavení, že její tvorba poslouží nejenom jako příklad těchto postupů, ale navíc lze tvrdit, že větší část figurálně nejvýraznějších prefabrikátů v průčelí domů této vrstvy zástavby v Praze jí lze také připsat. Ke konjunktuře firmy z hlediska dobové propagace jistě přispěla i skutečnost, že ukázky jejích ilustrovaných vzorníků³⁰⁵ byly ve své době vícekrát publikovány. Jedním z těchto zdrojů byla kniha *Rozpočty staveb pozemních a odhady budov* od stavitele Richarda Kusýna, v jejichž třech vydáních mezi lety 1892 až 1909 byly vždy použity rozsáhlé ukázky nabídkového katalogu firmy Mayer – Popp – Riedel, s uvedením cen za jednotlivé kusy. Ukázky z těchto katalogů navíc sloužily jako ilustrační materiál v soudobých instruktivních knihách o sochařství – *Modelování v hlíně* od Josefa Basla z roku 1904 a *Sochařství* Rudolfa Jundrovského z roku 1912.³⁰⁶ V ilustrovaných nabídkách výzdoby vedle řady dekorativních prvků nechybí ani figurální personifikace, opatřené názvy, jejichž význam dovoľoval jejich široké uplatnění. Nabídka takových soch ale nevyklučovala, že jejich původ se v některých případech vázal na konkrétní významové souvislosti; tak tomu bylo kupříkladu u Labe a Vltavy, [105] ztvárněné evidentně pro portál Podhorského domu, [104] jež byla ve vzornících následně nabízena k dalšímu použití v odličkách.³⁰⁷ Následující pasáž shrnuje nejčastěji duplikované personifikace z průčelí pražských obytných staveb, které lze připsat zmíněnému sochařskému závodu.

K nejpopulárnějším sochám z této nabídky patřila skupina dvojic v pololežících pozicích. První z nich je dvojice ženských postav s atributem rohu hojnosti a přeslice, označovaná jako *Hojnost a píle*, [106–107] s níž se v identické podobě setkáme na

305 Ilustrované vzorníky firmy Riedel a spol. a Mayer – Popp – Riedel, na něž je dále odkazováno, se nachází v soukromých sbírkách.

306 Následující identifikace a názvy prací vychází z těchto zdrojů: Richard Kusýn, *Kostenüberschläge für Hochbauten und Schätzungen der Gebäude*, Praha 1892 (Kusýn 1892); Richard Kusýn, *Rozpočty staveb pozemních a odhady budov*, Praha 1909 (Kusýn 1909). – Vzorníky firmy Mayer – Popp – Riedel jsou zmiňovány v inzerátech časopisu Český dům kolem roku 1905, kde jsou nabízeny obratem a franko.

307 Viz Kusýn 1892, s. 529; Pro předpoklad, že určení soch pro Podhorského dům bylo prvotní, svědčí jejich vyobrazení na odpovídající portálové architektuře.

stavbách na Novém Městě a Vinohradech z let 1883 - 1892.³⁰⁸ [108] Již prostřednictvím tohoto typu lze sledovat další možnosti, které výzdobná prefabrikace skýtala: na domě čp. 1126 na Novém Městě (arch. Karel Janda, 1889-90) je původní postava *Hojnosti* proměněná v personifikaci průmyslu výměnou atributu rohu hojnosti za atribut kola, aby tak lépe vystihla podnikatelské zaměření stavebníka; druhá z postav zde získala atribut ohně namísto původní přeslice. [109] Jinou variací snad představovala již zaniklá dvojice na portálu domu čp. 1202 v téže lokalitě (arch. Karel Janda - František Václavík, 1889), kde byly sochy *Hojnosti a Píle* osazeny bez atributů a levé postavě byla ruka upravena do pozice za tělem, pokud tyto úpravy nejsou důsledkem dodatečného poškození.³⁰⁹ Tyto příklady naznačují, že prefabrikované sochy mohly dobře posloužit nejen pro identické opakování výzdoby, ale jako východisko pro technicky rychle proveditelné variace, které vedly k určitému stupni jejich individualizace. Sochy tohoto typu zajišťovaly jednotlivé složky výzdoby, ale byly používány také jako výtvarný a obecně významový doplněk ikonograficky zacílených celků. Právě dvojice *Hojnosti a píle* je takto použita na již zmíněném Kindlově domě, kde se stala součástí rozvinutého programu objednatelské ikonografie.

Další frekventovanou dvojicí ženských figur je *Moudrost a Umění*, v níž jedna z postav má atributy knih, louče a desky, zatímco druhá se kladívkem opírá o kovadlinku a vzhlíží k dekorativní váze. S touto dvojicí se setkáváme na průčelích domů z osmdesátých a devadesátých let na Novém Městě, v Holešovicích a na Smíchově.³¹⁰

Jinou oblíbenou alegorii, *Obchod a Průmysl*, představovala dvojice putti s atributy kotvy, balíků, kolečka a rohu hojnosti. V základní podobě i ve variantách s jinými atributy, které posouvají smysl původních personifikací, se tyto sochy vyskytují na Vinohradech, Novém Městě a Malé Straně.³¹¹

Mezi prefabrikovanou výzdobou pražských staveb lze zachytit několik příkladů soch, které našly své využití jak na soukromých, tak na veřejných budovách. Vzhledem

308 Jde o domy na Novém Městě, čp. 1711 (arch. František Václavík, 1883), čp. 1043 (arch. Karel Janda, 1889-90), čp. 1059 (arch. František Kindl, 1891-92) a na Vinohradech, čp. 1820 (po roce 1895).

309 V nedávné době byla dvojice z čp. 1202 vyměněna za typově příbuzné sochy, jmenovitě kopie michelangelovských figur (jedna s atributem zrcadla), které se nachází také v průčelí čp. 567 v Holešovicích a čp. 494 na Žižkově. Foto staršího stavu před touto výměnou, zachycující ještě zmíněnou variantu dvojice *Hojnosti a píle* viz zadní obálka knihy Jolany Stádníkové a Micheala Třeštíka, *Sochy v Praze 1980-2000*, Praha 2000.

310 Jde o domy na Novém Městě, čp. 1551 a 1553 (arch. František Kindl 1892-93), čp. 1043 (arch. Karel Janda 1889-90), v Holešovicích, čp. 736, na Smíchově, čp. 96.

311 Domy na Vinohradech, čp. 917, čp. 792, čp. 1879, Holešovice, čp. 745, Nové Město, čp. 1126 (arch. Karel Janda, 1889-90), Malá Strana, čp. 130 (arch. Antonín Novotný, 1893-94).

k přibližným datacím jejich vzniku a způsobu jejich prezentace v dobové literatuře lze předpokládat, že se zpravidla jedná o případy, kdy socha vznikla pro konkrétní reprezentativní veřejnou budovu a druhotně byly využity při zakázkách pro soukromé, popřípadě znovu také pro jiné veřejné stavby. Příklady, které jsou mi známy, pochází z ruky Antonína Poppa; vzhledem k jejich výskytu na různých pražských obytných stavbách předpokládám, že tyto sochy se rovněž staly předmětem prefabrikovaného repertoáru sochařského závodu Mayer – Popp – Riedl. Jedním z příkladů je dvojice stojících figur *Práce* a *Spořivosti*, určená pro radnici v Uherském Hradišti z let 1891 - 1893.³¹² Poppova socha *Spořivosti* navíc našla své uplatnění na další veřejné stavbě, Národním domě na Vinohradech z let 1893 - 1894. Tyto sochy lze jednotlivě, ve dvojici nebo v doprovodu s dalšími figurami vidět na obytných budovách na Vinohradech, Novém Městě a v Holešovicích.³¹³ Pro zmíněný doprovod byly použity figury, které zdobí průčelí Národního domu v Nuslích z roku 1897 a vzhledem k atributům představují pili a pravděpodobně zemědělství.³¹⁴ Z nuselského Národního domu byly pro obytnou architekturu použity také medailóny s českými panovníky, které najdeme na nedalekém domě čp. 312 v téže čtvrti. K dalším sochám Antonína Poppa s podobným osudem patří *Orba* a *Průmysl* z Okresního domu v Brandýse nad Labem, které našly své místo jednotlivě i ve dvojici v průčelí dvou vinohradských domů.³¹⁵ Také socha štítonoše z budovy Trestního soudu na Karlově náměstí z let 1901-1903³¹⁶ [110] byla osazena na obytné stavbě, a to na domě čp. 972 v Holešovicích (1907-1908). [111] S použitím této sochy v průčelí soukromé obytné budovy koresponduje fakt, že její fotografie byla zahrnuta do ilustrovaného ceníku firmy Mayer – Popp – Riedl.³¹⁷ Ten ostatně zahrnoval i další sochy Antonína Poppa, známé z veřejných budov: *Svatého Václava* z průčelí Svatováclavské záložny a Národního domu v Nuslích a alegorii *Práce* z průčelí České techniky.³¹⁸

312 Vyobrazení soch s názvem, autorstvím a místem určení viz Josef Basl, *Modelování v hlíně*, Praha 1904, s. 6.

313 Vinohrady, čp. 934 (po 1895), čp. 1807 (po 1895), Nové Město, čp. 262 (arch. Bohumil Staněk, 1892), Holešovice, čp. 695.

314 Jde o tyto domy: Vinohrady, čp. 934 (po 1895), čp. 1807 (po 1895).

315 Vinohrady, čp. 579 a čp. 1304.

316 K její výzdobě srov. Prah – Šámal 2012, s. 91.

317 Socha štítonoše z budovy Trestního soudu je uvedena v nabídce firmy Mayer – Popp – Riedl. Viz Richard Kusýn, *Rozpočty staveb pozemních a odhady budov*, Praha 1909, obr. 261. Sochu lze považovat za práci Antonína Poppa, neboť na jejím soklu v průčelí soudu je signatura AP.

318 Viz Kusýn 1909, obr. 256 a 257.

Ve výzdobě pražských domů lze sledovat ještě celou řadu dalších jednotlivých soch a reliéfů, které se opakovaně vyskytují a lze je identifikovat jako práce firmy Mayer – Popp – Riedl.³¹⁹ Podíl na prefabrikované produkci výzdoby měly přirozeně i další firmy, jejichž působnost a repertoár se stane předmětem dalšího výzkumu. K populárním sochařským prefabrikátům z dílen jiných sochařů patří například dvojice *Architektury* a *Vědy* od Antonína Procházky a Františka Hergessela, jejichž model vznikl do roku 1895 a které jsou zastoupeny na domech na Vinohradech, Žižkově a na Starém Městě.³²⁰

Používání prefabrikovaných postupů ve výzdobě pražských obytných staveb lze považovat za nedílnou součást jejich celkové charakteristiky, kterou je třeba brát v potaz při hodnocení a interpretacích jednotlivých výzdobných celků a detailů. Předchozí části této kapitoly se naopak pokusila ukázat, že zcela nezanedbatelným rysem výzdoby obytných staveb se stala významová individualizace, uplatňovaná v širokém spektru možností. Podstatnou roli v řešení výzdoby obytných budov zjevně hrály oba sledované přístupy, které existovaly vedle sebe, vzájemně spolu souvisely a doplňovaly se.

Pro hodnocení výzdoby obytných staveb přelomu 19. a 20. století je třeba brát v úvahu tu okolnost, že většina příslušné dekorační produkce byla v rukou výzdobných firem, slovy dobové terminologie též *uměleckých* či *uměleckooprůmyslových závodů*, jinak též *atelérů pro dekorativní sochařství*. Jmenovitě to platí u plastiky, která ve výzdobě těchto staveb převažuje a nejvíce určuje její charakter. Díky uplatňování sériových postupů a populárních kompozičních schémat se však zároveň také mnohem více než výzdoba malířská (která byla ve větší míře v rukou jednotlivců) podílela na jisté míře uniformity nájemních staveb přelomu století. Sériové postupy ve výzdobě byly ale jen jedním z proudů, které ve své době utvářely ve svém celku bohatou výtvarnou kulturu výzdoby staveb a díky možnostem variace se dokonce navíc podílely na její individualizaci.

Ve sledovaném období od sedmdesátých let 19. století do první světové války se postupně v Praze a sousedních obcích vytvořilo konkurenční prostředí, ve kterém působilo alespoň dvacet sochařských firem zaměřených na stavební plastiku, jejichž

319 Jedná se například o následující sochy a reliéfy: putti ve cviklech s rohem hojnosti a květinami (Holešovice, čp. 567, Smíchov, čp. 534 Vinohrady, čp. 399); socha rytíře (Smíchov, čp. 601, Nové Město, čp. 1898/II); reliéfy s alegoriemi ctností (Smíchov, čp. 124, Nové Město, čp. 1898), reliéfy stavitelských a sochařských atributů ve cviklech (Malá Strana, čp. 564, Vinohrady, čp. 593 a 594); váza s puttem na vrcholu (Nové Město, čp. 881, čp. 234, čp. 1763) a rovněž četné drobnější dekorativní práce a maskarony. Pro identifikaci těchto prací jsem použil ukázky nabídkových katalogů v publikacích Richarda Kusýna (Kusýn 1892, Kusýn 1909).

320 K autorství a názvům viz Světozor 1895, s. 308 a 384. Sochy *Architektury* a *Vědy* zdobí domy na Vinohradech, čp. 1030, čp. 1031, na Žižkově, čp. 934, na Starém Městě, čp. 370.

činnost se z větší části v době vyvrcholení stavební produkce (1890 - 1910) překrývala. Zaměření na architektonickou výzdobu převážně odpovídalo sochařsko-štukatérskému charakteru podniků. Na architektonické výzdobě sice také přirozeně participovaly četné kamenosochařské dílny, pro výzdobu soukromých staveb je však jejich podíl spíše okrajový. Kamenické provozy měly navíc jak ve stavební výzdobě, tak například v pomníkové tvorbě převážně úlohu realizátorů podle sochařských modelů a jejich vlastní invence se většinou omezovala na náhrobní skulpturu. Přesto lze zmínit i existenci dílen s převažujícím kamenosochařským provozem, které se zároveň zaměřovaly na stavební výzdobu, byť převážně ve sféře veřejných staveb, jak ukazuje příklad dílny Jindřicha Čapka staršího.³²¹ Pro většinu dodavatelů architektonické dekorace platila specializace ve smyslu umělecké techniky, tj. zaměření sochařsko-štukatérskou, kamenickou, umělecko-slévačskou či malířskou produkci. Princip spojení umělců z různých oborů do společné dílny pro stavební dekorace, známý například z ruského Artělu, se v našem prostředí významněji nerozvinul, ale přesto se uplatňoval. Z doby kolem roku 1910 je například známa činnost ateliéru Mach – Rábl – Petrák, vedeného dvěma sochaři patrně spolu s architektem a provádějícího jako plastickou, tak malířskou dekoraci staveb.³²²

K nejstarším závodům se zaměřením na stavební výzdobu patřily podniky tvořené Schnirchovými a Myslbekovými současníky. Vzhledem k možnostem výuky sochařství v Praze před vznikem Uměleckoprůmyslové školy, ale i s ohledem na pokračující tradici rodinného dílenského vzdělávání, má umělecké školení jejich protagonistů většinou svůj původ v dílnách pražských sochařů.³²³ K prvním příkladům v Praze, jejichž vznik už koresponduje s počátky rozvoje figurální tvorby pro obytné stavby, patřil velmi produktivní závod Mayer – Popp – Riedel, založený v roce 1875, v této práci již opakovaně zmíněný. K prvním pražským firmám patřil zřejmě také závod Emila Fikara, nejpozději od osmdesátých let zaznamenáváme spolupráci sochařů Františka Hergessela mladšího a Antonína Procházky, jejichž činnost má také rysy firemní produkce, byť se jejich fungování coby podniku zatím nepodařilo přímo ověřit. Velmi silná generace těchto firem přichází v devadesátých letech v souvislosti s rozvojem poptávky stavební dekorace i rozvojem možností sochařské výuky. Jejich jádro tvoří absolventi

321 Ke spojitosti Čapkovy dílny či firmy, kamenického provozu a stavebních zakázek viz např. Zlatá Praha, 1886, s. 399–400, Světozor, 1895, s. 600, *Zlatá Praha*, 1895, s. 612.

322 Viz inzeráty ve Stavitelských listech, 1910. Šlo o spolupráci sochařů Václava Macha a Otomara Rábla, známou již z dřívější doby a nejspíše architekta Jana Petráka.

323 Výtvarné vzdělání si případně rozšiřovali kresbou na pražské akademii nebo v Mnichově (Antonín Procházka).

Uměleckoprůmyslové školy, narození v sedmdesátých letech 19. století, kteří zpravidla prošli speciální školou pro modelování u Celdy Kloučka. K prvním úspěšným představitelům řady těchto podniků patřila firma Bedřicha Šimonovského, Emanuela Piccardta a Františka Kraumanna, jejichž spolupráci můžeme zaznamenat od doby krátce po dokončení studií a sledovat ji přinejmenším do konce předválečné éry.³²⁴ Ve spektru firem mají své místo jak ty dlouhodobě fungující pod stejným jménem, tak seskupení, v nichž mezi sebou jejich společníci vzájemně fluktovali a platí mezi nimi zjevné vzájemné vazby.³²⁵

Podobně jako tomu bylo od druhé poloviny 19. století u evropských metropolí, jejichž stavební rozmach si vyžádal vznik rozsáhlých dílen pro dekoraci architektury, ve sledované době vzniká také v Praze potřeba pokud možno pružně reagovat na rozsáhlou poptávku architektonické výzdoby. Základní předpoklad fungování těchto závodů, tj. stabilní repertoár výzdoby s možnostmi variace a průběžným doplňováním, byl v této práci již osvětlen. Na základě pokračujícího výzkumu fondu výzdobu obytných staveb lze tyto poznatky poněkud rozšířit. Repertoár výzdobných firem, působících v dlouhých časových úsecích, přirozeně v průběhu doby reagoval na stylové proměny. Zároveň však platila tendence udržovat z praktických důvodů základní nabídku figurálních prvků, jejichž stylové pojetí bylo pro architekturu udržitelné v delším časovém horizontu. Proměny stylu, především na pomezí éry novorenesance a secese, se pak projevily mnohem dříve u originálních nanášených prací a drobnějších dekorativních prvků. Například známé ceníky plastické výzdoby názorně ukazují zřejmý rozdíl v nabídce maskaronů při porovnání mezi rokem 1892 a rokem 1908, kdy už bylo nezbytné nabídnout více secesní výraz a tvarosloví. Některé velké figurální práce, vytvořené před více jak patnácti lety, však v nabídce firmy stále zůstávají. Lze uvažovat o tom, že tento rys praxe výzdobných firem, vycházející z pozadí jejich provozu, bychom mohli považovat za jeden ze zdrojů typického eklektismu architektonické výzdoby této doby. Charakteristickým výsledkem potřeby skloubení plastické produkce sochařských závodů s dobovými stylovými požadavky byla také aktualizace dlouhodobě využívaných plastik různorodou dekorativní adjustací. Například v rozmezí přibližně deseti let můžeme na

324 Firmu lze předpokládat nejpozději v roce 1898, kdy sochaři Kraumann, Šimonovský a Pillman (správně asi Piccardt) dokončili štukovou výzdobu interiéru kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Zlonicích podle návrhu Friedricha Ohmanna. Viz Vladimír Příbyl, *Umění baroka a 19. století na Zlonicku* (kat.), Kladno 1992, s. 23. K horní časové hranici viz např. inzeráty ve *Staviteckých listech* v roce 1913.

325 V tomto smyslu je například zjevná spojitost mezi okruhem sochařů - vrstevníků, tvořeným Jindřichem Čapkem, Jaroslavem Vorlem, Josefem Rejnartem, Josefem Šeborem a Metodějem Kocourkem, kteří kolem roku 1910 vytvořili několik různých firem (Čapek – Vorel, Čapek – Rejnart – Kocourek a Rejnart – Šebor).

různých místech v Praze sledovat využití identického reliéfu s tématem Mater Dolorosa neznámého autorství, jehož dekorativní rámec je přizpůsobován konkrétní stylové potřebě: jeho podoba začíná u novorenesančního pojetí, pokračuje protosecesním a florálně secesním dekorem a končí u pozdně secesního orámování.³²⁶ [112–116] Náboženské téma v tomto případě sice do jisté míry samo o sobě opravňuje k určité výtvarné kodifikaci, podobný postup ale přesto vystihuje charakteristiku práce s dlouhodobě používanými modely.

Na tomto místě se pokusím o podrobnější vhled do charakteru provozu sochařských závodů. Způsoby práce většiny sochařských závodů vycházely z požadavků vázaných na poptávku po dekorativní plastice. Činnost zavedených sochařských podniků proto zahrnovala jak vytvoření modelu, tak jeho realizaci a osazení, nebo provedení na místě.³²⁷ Struktura podniků si tak vyžadovala zapojení několika úrovní specializovaných profesí od výtvarníků přes umělecké řemeslníky až po dělníky. U některých z těchto firem je pak možné hovořit o skutečném velkoprovozu. Jako příklad může posloužit sochařský závod Kuneš – Rákosník (později Oldřich Rákosník) se sídlem v Karlíně, který měl v době své konjunktury (cca mezi lety 1905–1914) na šedesát zaměstnanců a byl údajně největším podnikem svého druhu nejenom v Praze, ale i v celém Rakousku. Vedle společníků firmy tvořilo podnik několik modelérů a větší část zaměstnanců pak představovali štukatéři, z nichž významná část byla mimopražských a zaměstnávaných sezónně. Modely pro sochařské práce byly zpravidla dílem společníků firmy za účasti modelérů. Sochařské firmy se však zároveň nevyhýbaly realizaci plastik podle cizích modelů, tj. modelů jim nabídnutých na základě přání zákazníka. Do jaké míry se tak dělo, bylo asi otázkou zvyklostí té které firmy i její umělecké autonomie. Základem práce štukatérů pak byla sice realizační úloha - jak v dílně, tak na samotné stavbě - ta ale nebyla vždy striktně omezena na odlévání prací a nanášení podle modelů. Do jejich kompetence spadala i samostatná tvorba některých typů ornamentiky při nanášení na místě.³²⁸ Podobné organizační prvky práce sochařského závodu lze předpokládat i u ostatních větších firem, o jejichž interních zvyklostech jsou zatím k dispozici spíše roztroušené údaje. Struktura firmy v některých případech zahrnovala asi i rozvětvení dílny na

326 Reliéf se nachází na domech na Vinohradech, čp. 1062, 1383 a 1022, Smíchově, čp. 1055, 911 a 993 a Vršovicích, čp. 436.

327 Z hlediska technologie lze rozlišit tři základní druhy plastik, převažující asi v práci většiny sochařských firem ve sledované době: sochy a reliéfy pro fasády, odlévané z kuffsteinu, na místě nanášená štuková výzdoba a odlévané sádrové reliéfy pro výzdobu interiérů, především supraport.

328 Údaje o provozu firmy Kuneš – Rákosník, později Oldřich Rákosník vychází ze sdělení a osobního archivu Otakara Rákosníka, vnuka sochaře Oldřicha Rákosníka.

figurální a ornamentální specializaci. Tak tomu bylo u sochařského závodu Čapek – Vorel, existujícího v letech 1898–1910, v němž Jindřich Čapek vedl oddělení ornamentální a Jaroslav Vorel oddělení figurální.³²⁹

Ačkoliv hlavním předmětem činnosti sochařsko-štukatérských závodů byla především stavební plastika, u větších firem jejich dílenské zázemí umožňovalo i přesah činnosti do dalších, technicky souvisejících oborů, a to v rámci stavební produkce i mimo ni. Ve větším rozsahu to platí u zmiňovaného ateliéru dekorativního sochařství Oldřicha Rákosníka, který prováděl fasády z umělého kamene, mozaikové práce, sgrafita, ale i terazzové podlahy nebo dokonce rabicové stropy (právě jejich výroba však patřila k celkem běžné nabídce prací sochařských firem).³³⁰ Spolupráce sochaře na architektonické zakázce obnášela nejpozději od druhé poloviny 19. století nejen vlastní autorské či realizační práce pro samotnou stavbu, ale také podíl na její prezentaci prostřednictvím plastického modelu. [117] Pokud bychom mohli soudit ze zachovaného fondu plastik zmíněné Rákosníkovy firmy, sochařské závody byly oslovovány také pro vytváření modelů fasád, které sloužily jako prezentační pomůcka, vytvářející při jednání se stavebníkem názornější představu o výsledku stavby než samotný projekt.³³¹

Navzdory velkoprovozu a širokému okruhu objednavatelů těchto firem hrálo v jejich praxi nikoliv okrajovou úlohu hledisko lokality, v níž byla dílna situována. V případech dílen, které provozovaly svou činnost na jednom místě v delším časovém úseku lze konstatovat, že v soudobé zástavbě v oblastech, kde sídlily, jejich produkce převažuje. Taková praxe poněkud připomíná mnohem starší dílenskou a hutní tradici. Případy tohoto typu jsou vázány hlavně na situaci, kdy umělecký závod přišel do místa působení v době místního stavebního rozmachu a podařilo se mu včas omezit konkurenci a vytvořit své vlastní „teritorium“. I v tehdejší moderní době v tom má tato okolnost naprosto pragmatické opodstatnění v přímé úměře mezi vzdáleností od dílny a výší nákladů na dopravu. U některých dnešních pražských katastrů tak platí, že v nich fungovala jakási rezidentní dílna, jejíž tvorba ve výzdobě staveb na daném místě buďto zcela převažuje, nebo je významně zastoupena. Takovou pozici měl například na Královských Vinohradech závod Mayer – Popp – Riedl, v Karlíně Kuneš – Rákosník, v Nuslích Uttl – Prokop či Jindřich Říha na Smíchově. Toto hledisko se v průběhu doby

329 Toman II, s. 668.

330 Viz např. inzerát ve Stavebním světě, 1912. - Terrazová podlaha Národního domu v Karlíně nese značení Oldřicha Rákosníka.

331 Skupina modelů fasád nájemních domů se dochovala v majetku potomka Oldřicha Rákosníka v Karlíně.

měnilo a navíc tyto firmy vždy svou produkcí expandovaly nejen do ostatních pražských a předměstských čtvrtí, ale práce některých z nich nacházely uplatnění v dalších českých městech. Například závod Mayer – Popp – Riedel, který můžeme považovat ve sledovaném období za nejstabilnější, nejdéle trvající a dominantní na trhu s uměleckou výzdobou budov, běžně dodával práce i do značně vzdálených lokalit (Tábor, Broumov, Uherské Hradiště). U tohoto konkrétního příkladu lze zaznamenat, že v případech mimopražských výjezdů byl objednavatel zavázán platit pro štukatéry cestovné a ubytování spolu s paušálním příplatkem 2 zl. denně.³³²

Dominantní postavení sochařských závodů na trhu s uměleckou výzdobou staveb zdaleka nevyklučovalo účast sochařů pracujících nezávisle, mimo firemní prostředí. Spolupráce na výzdobě obytných staveb však byla u těchto autorů zpravidla anebo vždy pouze jedním z okruhů zakázek, které přijímali, a nikoliv hlavním předmětem obživy či tvůrčího uplatnění – bez rozsáhlejšího dílenského provozu by sotva bylo možné splňovat dobové požadavky na rozsah a rychlost architektonické výzdoby. Sochaři tohoto typu se takto nejčastěji uplatnili v případě, že objednavatel výzdoby projevil zájem o jejich účast a vlastní realizace podle modelu byla zadána sochařsko-štukatérské nebo kamenosochařské firmě. K nejčastěji oslovovaným tvůrcům tohoto okruhu patřily renomované kapacity, jako tomu bylo v případě profesora Celdy Kloučka a dalších. Odlišný příklad samostatně působícího sochaře, schopného realizovat své architektonické zakázky se nicméně nabízí v osobě Vilíma Amorta, který v roce 1900 provedl skupinu vlastnoručně nanášených výzdob pro domy v Pardubicích (o nich viz níže). Je asi charakteristické, že s podobnými Amortovými zakázkami se nesetkáváme v jeho domovské Praze, ale v prostředí z hlediska stavebního ruchu klidnějším a méně konkurenčním.

V pestré škále autorských přístupů, které lze zaznamenat ve výzdobě obytných staveb, se odráží skutečnost, že tvorby pro tento typ architektury se alespoň zlomkem svého díla dotkla většina pražských sochařů přelomu století. Zajímavý příklad, spojující rysy prefabrikace s výsostnou individualizací, lze zaznamenat u sochaře Štěpána Zálešáka, specializovaného na řezbářskou sakrální tvorbu, a to v souvislosti s výzdobou nájemního domu čp. 67 na Vyšehradě z roku 1905.³³³ Jeho autor a stavebník, místní stavitel František Hodek (známý svou pozdější účastí na vzniku Chocholových kubistických domů) se krátce předtím podílel na novogotické přestavbě vyšehradského

³³² Kusýn 1892, s. 497.

³³³ Čp. 67, Vratislavova 17.

chrámu sv. Petra podle Mockerova projektu. K výzdobě vlastního domu si přizval autora sochařské výzdoby průčelí vyšehradské baziliky, Štěpána Zálešáka.³³⁴ Výtvarný typ, využitý pro výzdobu Hodkova domu [118–119] je pak přímo odvozen z typu Zálešákových figurálních konzol v portálech západního průčelí chrámu, [120] představujících proroky a starozákonních výjevy. Co bylo v průčelí chrámu sakrální, stalo se u Hodkova domu sekulárním: tematicky zde byl využit motiv známé vyšehradské pověsti o čertově sloupu. Určitá míra „prefabrikace“ se zde projevuje v použití naprosto shodné profilace konzoly, což jistě znamenalo jisté technologické ulehčení a zároveň může být záměrným obsahovým sdělením. Tento příklad navíc ukazuje, že vztah mezi pracemi konkrétního výtvarníka na veřejné a obytné stavbě nemusí být omezen na repetici podle modelů, ale může být vyjádřen zcela tvůrčím a originálním způsobem.

Ve věci rozlišení mezi působením samostatně tvořícího sochaře a sochařské firmy je možné připomenout, že značná část jednotlivých jmen sochařů, figurujících v souvislosti s architektonickou výzdobou, ve skutečnosti označuje víceméně rozsáhlý sochařský provoz; tak tomu bylo v případě Jindřicha Říhy a mnoha dalších uměleckých závodů, vedených nikoliv společníky, ale jedním sochařem.

Při důkladnějším pohledu na problematiku výtvarné praxe výzdobných firem se nabízí otázka autorského podílu na vzniku plastik. Lze vycházet z předpokladu, že základní výtvarný tón jejich produkcí udávali majitelé či společníci firmy, z jejichž rukou pocházel základ sochařského repertoáru a modely pro nejvýznamnější zakázky. Zcela běžnou součástí podniků pak byli spolupracující modeléři, vytvářející nezřídka samostatné sochařské práce. Vzhledem k dobově převažujícímu způsobu zachycování autorství výzdoby prostřednictvím signatury firmy pak zůstává neznámý nejenom autorský podíl modelérů, ale i jejich samotné angažmá v rámci dílny. Dešifrování podílu anonymních, většinou začínajících sochařů, v rámci sochařských závodů, prakticky zůstává otázkou náhodného zachycení údajů v pramenech osobního typu, popřípadě ve sporadických dobových zprávách. Otázka konkrétního autorství, skrytého za hlavičkou sochařské firmy, je proto v tomto smyslu problematická, a u autorsky nepotvrzených prací je nutné počítat s možností, že plastika může být dílem některého neznámého modeléra.³³⁵

334 Autorství výzdoby Hodkova domu je zjevné při srovnání s výzdobou průčelí vyšehradského chrámu. Je také zachyceno v soukromém tisku k životnímu jubileu Štěpána Zálešáka (*Dvacet fotografií prací Štěpána Zálešáka*, Praha 1934).

335 Rozsah angažování modelérů u větších prací naznačuje například zpráva o restaurování interiérů Dělnického domu firmou Kuneš – Rákosník v časopise *Plastik*, 1909, s. 33. Modely pro štukovou výzdobu

V souvislosti s otázkami autorství je na místě zmínit zvyklosti, vztahující se k signování stavebního sochařství. Není překvapením, že frekvence tohoto badatelsky cenného pramene je zde velmi nízká. K důvodům patří jak převažující technologie plastiky (signatury lze častěji očekávat na kamenných dílech než odlitcích soch), tak stav dochování i tendence signovat tato díla spíše výjimečně. Pro průčelí obytných staveb obecně platí, že podstatně frekventovanější se ukazuje být dobový zájem o signování malířských prací, zejména u rozměrnějších figurálních realizací. Také u rozsáhlejších a především na místě nanášených celků plastické výzdoby bychom předpokládali, že autoři poruší svou obvyklou anonymitu. V Praze se ale takové příklady potvrdily zatím sporadicky. Zajímavý a zcela výjimečný případ představuje signatura reliéfů na náměty českých pověstí v průčelí domu čp. 494 na Starém Městě z doby po roce 1898, v němž štukatér připomenul osobu modeléra i realizátora („*Autor Jindř. Říha, nanášel Kl. Tichý*“). S odlišným, a rovněž výjimečným způsobem signování, který má platnost jakési firemní značky, se setkáváme v průčelí domu čp. 399 v Karlíně z roku 1899. Nápis FK – EP – BŠ, doprovázející letopočet se symboly sochařství, zde připomíná autorství firmy Šimonovský – Piccardt – Kraumann prostřednictvím iniciál celých jmen jejich společníků, a to i navzdory faktu, že samotná plastická výzdoba je svým rozsahem poměrně nenáročná. Naproti tomu signatury nenacházíme u mnoha rozsáhlých cyklů, kde bychom je spíše očekávali. V tomto ohledu však může hrát významnou roli otázka dochování signatury, nebo jejího překrytí druhotnými nátěry.

I za těchto okolností lze nicméně počítat s předpokladem, že pro signování prací v obytné architektuře svou roli sehrávaly také osobní ambice jednotlivých tvůrců a význam, který tomu kterému dílu přikládali. V těchto souvislostech lze uvést příklad sochaře Vilíma Amorta, který kolem roku 1900 vytvořil několik reliéfních výjevů pro fasády budov v Pardubicích, v jejichž rozměrných signaturách vedle plného jména a letopočtů poukázal i na Prahu jako místo svého působení.³³⁶ Pro výtvarně a ikonograficky výrazný a extaticky cítěný reliéf Jana Husa na hranici v průčelí obytného domu zvolil navíc signování, rozšířené o přesné datum vzniku díla („13. 10. 1900“). Zdůrazněná identifikace mezi prací pro „běžnou“ obytnou budovu a jejím tvůrcem

prováděli společníci firmy Jaroslav Kuneš spolu s modeléry B. Sunkovským, Antonínem Mölzerem a Adolfem Khomem.

³³⁶ V roce 1900 Amort vytvořil reliéfy pro dům v ul. U divadla (Jan Hus na hranici) a pro dům v ul. Bratřanců Veverkových (sv. Ludmila), z roku 1900 pochází reliéfy pro Občanskou záložnu na Pernštýnském náměstí.

v tomto případě prokazatelně odpovídá významu, který autor své práci přikládal.³³⁷ To také koresponduje s faktem, že právě téma Husova zobrazení představovalo v souvislostech Amortovy kariéry (viz soutěže na Husův pomník) značně emotivní záležitost. Absence podobného druhu signatury tohoto sochaře v samotné Praze je zjevně podmíněna tím, že v jeho domovském městě převažovaly jiné druhy zakázek, které podobné signování v podstatě neumožňovaly. Že signování prací v obytné architektuře bylo do jisté míry otázkou osobní zvyklosti sochaře, popřípadě jeho sebevědomí, naznačují v době kolem roku 1910 pražské signatury sochaře Antonína Waiganta, které jsou ve srovnání se všemi jeho současníky užívány nápadně častěji.³³⁸

5.4 Otázky autorství a podílu zúčastněných stran na architektonické výzdobě

Zkoumání výtvarné praxe ve výzdobě obytných staveb navozuje otázku, do jaké míry ovlivňovaly koncepci a výsledek výzdoby jednotlivé osoby, zainteresované na vzniku stavby - stavebník, architekt, stavitel a výtvarník - a nakolik je možné charakterizovat dobové zvyklosti, platící pro jejich vzájemné kompetence ve věci výzdoby. Existuje jistě několik typů těchto vztahů v závislosti na konkrétní situaci. Pro rámec problému si lze stejnou otázku nejprve položit ve sféře veřejných staveb.

U celospolečensky významných veřejných budov byly nevyhnutelnou součástí řešení výtvarné soutěže, vypisované stavebníkem, které určily konkrétní vzhled výzdoby výběrem nejvhodnějších návrhů, stanovený zpravidla k tomu účelu sestavenou uměleckou komisí. Úkolem architekta ve věci výzdoby bývalo v těchto případech nejčastěji její rozvržení, stanovení hmot a s tím související určení základních výzdobných typů, které však mohlo být v průběhu soutěží modulováno a pozměňováno. Jindy bylo rozpracování projektu architektem natolik detailní, že zahrnovalo i konkrétní podobu výzdoby, která pak byla vlastním výtvarníkem více či méně korigována nebo naopak

337 Práci na pardubických fasádách dokumentuje korespondence Vilíma Amorta, adresovaná manželce (soukromý archiv P. Šámala). V dopise ze 14. 10. 1900 Amort píše: „*Hus je hotov – dal jsem do té své práce více ještě duše než na malém měřítku - víc je v ní citu i chutě – a byl bych rád kdybych do monumentu jeho, který budu tvořit v malém náčrtu, návrhu, mohl dát tu duši šlechetnou ten hluboký cit jako se mi to podařilo v průčelí Dvořákova domu. Je na ní vidět že dělal jsem ji s chutí a láskou a to je to čemu se říká úspěch spokojenost.*“

338 Waigantovy signatury jsou použity na následujících domech: čp. 1694 na Vinohradech, čp. 599 v Nuslích, čp. 340 na Starém Městě, čp. 50 na Vyšehradě.

respektována. Přikláněl bych se k názoru, že u běžných veřejných staveb, tj. těch, které nesloužily národně - kulturní, státní či obecní reprezentaci, byla výsledná podoba výzdoby nejčastěji otázkou dohody mezi architektem a výtvarníkem a nepodléhala již ani příliš přísnému dohledu stavebníka, tím méně stavebního úřadu. Přesný průběh schvalovacích postupů u tohoto převažujícího fondu veřejných staveb však není možné ve většině případů podchytit archivními záznamy a je možné na něj usuzovat jen nepřímě. Podobně je tomu u principů vzájemného podílu účastníků stavby na vzhledu výzdoby soukromých staveb, u nichž je nedostatek písemných pramenů ještě ztelnější.

Praxe detailního rozpracování projektu budovy včetně výzdobných prvků architektem se projevila také v oblasti obytných staveb. Zájem na tom, aby měl architekt výtvarné řešení své stavby plně ve své režii, lze předpokládat z různých důvodů. První možností je urbanistický význam budovy, která stojí na exponovaném místě a její výzdobu nelze podcenit i z veřejného hlediska. Jindy hrály svou roli osobní ambice navrhujících architektů. Je známo, že většina běžné produkce obytných staveb přelomu 19. a 20. století byla v rukou stavitelů, realizujících budovu podle vlastního projektu. Především u staveb společensky významných stavebníků a budov v městském centru bylo nicméně běžnou zvyklostí přizvat k projektu architekta, řešícího samostatně průčelí. U těchto staveb proto nepřekvapuje, že mnohdy renomovaný architekt právem považoval za integrální součást své tvorby a její prezentace i návrh plastické a malířské výzdoby, jak se soudí například u většiny obytných realizací Osvalda Polívky.³³⁹ Jinou možnou motivaci naznačuje příklad Bondyho paláce v ulici Na Poříčí z let 1893–1894. [82] Přestože autor jeho sochařské výzdoby, Bohuslav Schnirch, představoval ve své době špičku v oboru dekorativní plastiky, kresebný návrh jeho prací byl svěřen mladšímu Josefu Fantovi jako autoru průčelí.³⁴⁰ Vzhledem k dalším známým zakázkám Josefa Fanty u Bohumila Bondyho lze uvažovat o tom, že významný stavebník měl zájem, aby jeho „dvorní architekt“ měl celý výtvarný koncept plně ve své režii. Naznačené okolnosti vztahů mezi tvůrcem budovy a výtvarníkem tedy představují jeden z dobových postupů, vycházejících asi především z výjimečnosti umístění či relativního významu stavebníka či architekta.³⁴¹

339 Viz Pošva 1987, s. 449–459.

340 K autorství výzdoby viz *Wiener Bauindustrie – Zeitung*, 1899, s. 342.

341 K příkladům těchto budov patří dům od Otakara Bureše v nároží Národní třídy a Perštýna, stojící na exponovaném místě v nároží Perštýna a Národní třídy (podle náčrtků Otakara Bureše, modelovaly a provedly firmy Uttl – Prokop a Čapek – Vorel. Viz *Architektonický obzor*, 1906, s. 49.)

V běžné produkci nájemních domů však spíše platila ve vztahu architektů a výtvarníků jistá autonomie, založená mnohdy na dlouhodobé pravidelné spolupráci, jindy na osvědčenosti jednotlivých dekorátérů. S tím souvisí otázka výběru dekorátérů pro výzdobu konkrétní stavby. Obecnější zhodnocení otázky, do jaké míry do volby dekorátérů zasahoval objednavatel stavby, bohužel ztěžuje naprostý nedostatek tohoto typu pramenného materiálu. Přesto bych považoval za výchozí předpoklad, že volba sochaře (nejčastěji však sochařského závodu, schopného jak návrhu, tak realizace) byla zpravidla především v kompetenci stavitele či architekta. Dále předpokládám, že u většiny produkce nájemních domů nebyl klientem dekorátéra primárně stavebník, ale mnohem častěji přímo provádějící stavitel, který pak stavebníkovi dodával stavbu „na klíč“ včetně sochařské či malířské výzdoby (pokud nebyl stavebníkem on sám, jak bylo běžné u nájemních domů v době stavebního boomu). Jinou otázkou je pak význam stavebníka pro ikonografickou koncepci výzdoby, která je řešena průběžně na více místech této práce.

5.5 Špachtle místo dláta: dobové postoje k výzdobě pražských domů

Jak se pokusily ukázat předchozí pasáže této kapitoly, masivní rozvoj dekorativní složky pražských obytných staveb, který nastal zejména od osmdesátých let 19. století, s sebou přinesl výtvarnou kulturu, jejíž podoba je mnohovrstevná. Podobně stratifikované jako výzdoba sama bylo i její vnímání dobovým publikem a výtvarnou kritikou. Reflexe dekoru staveb v dobovém tisku a literatuře se přitom odehrávala v několika různých kategoriích, a to v souvislosti se zaměřením jednotlivých tiskovin a jejich recipientů.

Na nejvyšším stupni pomyslného žebříčku médií, reflektujících problémy architektonického dekoru, byl odborný tisk – to je veskrze architektonicky zaměřený – který na dlouhou dobu reprezentovaly výlučně Zprávy Spolku architektů a inženýrů v království českém (od 1866), původně dvojjazyčné, proměněné počátkem 20. století v Architektonický obzor. Zejména od sedmdesátých let 19. století lze tomuto periodiku přiřknout osvětovou roli pro oblast stavebního dekoru, neboť na jeho stránkách byly publikovány četné studie a články praktikujících architektů, přinášející podněty zejména pro utváření podoby novorenesančních staveb a jejich malířské výzdoby.³⁴² Ačkoliv se

³⁴² Diskuzí o architektuře i její výzdobě v odborném tisku se ve své studii podrobně zabýval Martin Horáček (Horáček 2012).

tento časopis ve více ohledech stal platformou dobové teorie architektury a jejího dekoru a jedním z východisek diskuse o ní, reflexe výzdoby konkrétních staveb měly jen velmi omezenou působnost, neboť referáty o provedených stavbách vycházely nejčastěji z pera jejich vlastních autorů – navrhujících architektů, nebo stavitelů. Počátkem 20. století postupně přibyla další periodika architektonického zaměření, v čele se Stavitelskými listy (od 1905), jejichž reflexe výzdoby realizovaných staveb se však obdobně jako u předchozího většinou odehrávala na úrovni věcně popisných referátů.

Odborné výtvarné kritice, která by zohledňovala problémy stavebního dekoru, dlouho chyběla stabilní báze. Referáty v kritikách výstav se jen výjimečně a nesoustavně dotýkaly těch děl, jejichž modely či návrhy byly vystavovány jako samostatná díla, předmětem zájmu se však v tomto ohledu častěji stávaly práce určené pro veřejnosti sledované reprezentační stavby. Koncem století vzaly úkoly umělecké kritiky na svá bedra Volné směry, jejichž souputníkem a v jistém slova smyslu konkurentem se od roku 1903 stal časopis Dílo. Na rozdíl od modernisticky orientovaných Volných směrů, které nejčastěji glosovaly obecnější problémy architektury a urbanismu, konzervativněji založený časopis Jednoty výtvarných umělců častěji prezentoval rozmanité dekorativní počiny prostřednictvím zpráv nebo jen fotografické dokumentace a navíc přinášel synteticky zaměřené články o některých dekorativních oborech.³⁴³ S tímto zaměřením ostatně korespondoval samotný podtitul periodika: „*list věnovaný původní tvorbě české, hlavně dekorativní*“.

Zcela specifickou roli v komentování dekoračních aktivit měly dobové ilustrované časopisy. Starší *Světobzor* (zal. 1867) i později se objevivší *Zlatá Praha* (zal. 1884) přinesly za dobu své existence úctyhodné množství drobných i obsáhlejších zpráv, věnovaných stavebnímu dekoru veřejných i soukromých staveb nejčastěji pražské provenience. Publikování architektonického dekoru na jejich stránkách přitom nebylo jen příležitostným projevem zájmu o seznamování publika s výtvarným uměním. Tento typ informací, spojených často s obrazovým doprovodem, se skutečně osvědčil a stal se zavedenou kategorií. Když Národní listy v dubnu roku 1890 podávaly zevrubný popis sgrafitové výzdoby Mikoláše Alše na domu v Ostrovní ulici, nezdržely se následující poznámky: „*Celek honosí se zvláštní, rozmarnou a unilou náladou. Není pochyby, že některý z ilustrovaných listů našich pospíší si, aby čtenáře své s touto zdařilou tvorbou*

343 Viz např. Richard Klenka z Vlastimilu, Stucco, jeho technika a vývin zvláště na půdě české, *Dílo*, 1903, s. 181–206.

Mikoláše Alše seznámil“.³⁴⁴ O čtyři měsíce později stránky Světozoru přinesly velmi květnatý popis všech výjevů, doprovázený kompletními ilustracemi.³⁴⁵

Úloha ilustrovaných časopisů byla v těchto ohledech natolik výrazná, že lze bez větších rozpaků tvrdit, že právě tato média svým dílem přispěla k celkovému rozvoji stavební výzdoby. Z hlediska jejího dobového vnímání je navíc podstatné, že ilustrovaná periodika naváděla a učila svými často podrobnými a nadšenými popisy běžné publikum tomu, jak poselství architektonické výzdoby číst. Bez zajímavosti přitom není, v jakém poměru byl zájem věnován malířským dílům v architektuře ve srovnání s plastickým dekorem: prezentace malířských prací byla zpočátku výraznější a tomuto trendu jistě můžeme na vrub přičíst fakt, že časopisecké reprodukce byly prováděny převážně xylografickou technikou, pro kterou bylo převádění dvojrozměrných děl snadnějším úkolem. S rozvojem fotograficky založené reprodukce, k níž dochází v ilustrovaných časopisech v devadesátých letech 19. století, také příznačně vzrostl počet publikovaných plastických prací, bez jejichž pravidelného zveřejňování se již od té doby neobešla jak kupříkladu Zlatá Praha, tak výslovně umělecky orientovaná periodika.

Všechny zmiňované druhy médií byly ovšem častěji nositelem prezentace té či oné stavby a její výzdoby, než kritických postojů k ní. Souhrnně vzato, nejvíce kritická stanoviska v tomto ohledu zaujímal běžný denní tisk. Přístup české novinářské obce k této problematice má přitom několik obecnějších rysů. Ke společným jmenovatelům patří zájem o vyzdvihování národnostní tematiky výzdoby, nebo v ní zastoupeného národního svérázu. Nositelem těchto atributů byla zpravidla malířská výzdoba nebo portrétní sochy či busty, a to nesrovnatelně častěji než běžný plastický dekor, jemuž povšechná dobová hodnocení bezmála přiřkla úlohu nositele dobového úpadku vkusu ve stavební produkci. Jako výmluvný manifest oněch tendencí nechme promluvit Národní listy z roku 1886: *„Smysl pro sochařskou výzdobu, mohutnou a v pravdě uměleckou, povážlivě ochabl v městech českých. Jest známo, že během nedávného ruchu stavebního vyvstala celá nová města v sousedství pražském, bývalé vesnice a obce staly se městy a celé nové, vzdálenější osady letních sídel založeny; tu všude dosud nepomysleno na důstojnou okrasu náměstí a veřejných budov sochami skutečných mistrův, ač na jiný způsob peněz hojně vydáno... umění sochařskému za těch okolností nekynou žně, neboť veškerá jeho činnost obmezuje se na vytvoření několika oněch pomníků slavným mužům národa českého, nějaké allegorické skupiny pro dobročinný ústav dle konkursu*

344 Denní zprávy, *Národní listy*, 25. 4. 1890.

345 *Světozor*, 24, 1890, s. 467 (vyobrazení s. 460–461).

vypsaného obcí pražskou [...] Na místě nepomíjejících výtvorů uměleckých duchův spatřujeme lité stojany a pumpy, na místě kamenné figurální ozdoby vykazují průčelí moderních oněch „paláců“ sádrové římsy, na místě skulptury štukaturu, na místě dláta – špachtle. Okolnost tato jest dosti významnou a rázovitou pro naši dobu; poněvadž pak tam, kde na místě geniální jiskry – myšlenky – nastupuje kadlub, nedaří se umění valně [...]”.

Lkaní nad přemírou plastického dekoru, produkovaného štukatérskými firmami, se v české publicistice stalo do jisté míry národnostně podmíněným dobovým klišé. Svědčí o tom řada obdobných výroků, ironicky se vyjadřujících k „cementovým nálepkám“, „sádrovým okrasám“ a podobně.³⁴⁶ Ještě po dvaceti letech od vzniku zmíněného „manifestu“ se na stránkách novin ozývají odsuzující výroky na adresu především prefabrikované plastické výzdoby, v této době však již souznějící s estetickými nároky modernistů: „Rozmohla se v poslední době snaha vyšňořovati průčelí domů mnoho a lacino. Množství bezcenných sádrových ozdob – hlavic, reliéfů, říms, attik, karyatid, festonů, medaionů – vybráno přecho často beze všeho ohledu na sloh, o jednotném uměleckém řešení facady ani nemluvě. Vše to umítí se bez ladu a skladu na průčelí, aby zakrylo tu vnitřní bídu a nedostatek.“³⁴⁷

Jako červená nit se podobnými kritickými notickami vine po celou dobu stavebního boomu i sociální aspekt věci, v němž autoři přímo či nepřímo pohlíželi na soudobé stavební podnikání především jako stroj na peníze (řeceno slovy Mrštíkova manifestu z roku 1896 také „stroj na bydlení“), jehož neblahou vizitkou je právě hromadně produkovaná plastická výzdoba, která má za úkol zakrýt problémy masového bydlení. Často komentovaná „šablonovitost“ výzdoby byla navíc spojována s proklamativním vyhraňováním se Prahy vůči Vídni, a tedy opět v jistém smyslu sporu mezi „češtvím“ a „němectvím“ ve výtvarné podobě staveb, jež se o něco později projevoval v dobovém diskursu o národně a modernisticky pojaté architektuře.³⁴⁸

Pokud šlo primárně o vyjadřování estetických kvalit či jejich nedostatků, českonárodní publicistika si málokdy nechala ujít příležitost je v národnostním smyslu zpolitizovat, jak ukazuje temperamentní výtka z roku 1900, adresovaná tentokrát vůči malířské výzdobě jistého vinohradského činžáku: „V různých částech města se začíná rozmáhat povrchnost stavebníků v provádění exteriérů budov v míře velice povážlivé.

346 Viz např. Faustův dům na prodej, *Národní politika*, 9. 1. 1898.

347 O potřebě nového stavebního zákona, *Národní listy*, 4. 1. 1895,

348 Srov. Vybíral 1997.

*Upozorňujeme prozatím na jedno monstrum. Právě naproti zahradě měšťanského pivovaru dostavěn dům, jehož freskové dekorování facády slouží k ostudě města. Na domě zobrazen jest jeden z aktů našich dějin tak primitivním a školáckým způsobem, že stud hrne se do tváře. Kde jest dozor stavebního úřadu a technických sil, kde jest vkus samosprávného sboru? Exempla trahunt. Na jiných místech města počínají se objevovati podobné nestvůry. Nedosti na tom, že kasárnický sloh moderních činžáků zrodil nám novou, duši vysilující periodu stavební – periodu šablonovitosti a kopírování vídeňských facad – nyní dokonce tyto facady znešvařují se ještě výzdobou, která by kompromitovala i nejposlednější venici.*³⁴⁹

Naopak pozitivní ohlasy u tohoto typu publicistiky v zásadě sklízely výtvarné realizace, které se vymykaly svým rozsahem a přinášely zřetelné ikonografické programy,³⁵⁰ nebo sebou nesly zjevně národnostní konotace v esteticky přijatelných formách.³⁵¹

Když uměnímilovný farář František Ekert plédoval za větší podíl české novorenesance ve všeobecném stavitelství a blahořečil „*těm vlasteneckým architektům našim, kteří vymanili se ze světoběžnického, bezcharakterního slohu, jímž za naší doby v městech obyčejně se staví, a s pravou láskou i neúmornou pílí studují památky našich předkův, aby dle jich vzorů tvářnost zlaté Prahy omlazovala se a rozkvétala dále, světu na odiv, národu našemu ku poctivosti a chloubě*“, neopomněl připomenout domněle „nečeskou“ notu, již standardní plastické výzdobě přičítal: „*Chudokrevné, odrodilé pokolení nynější ověšuje svoje domy dle cizozemské módy sádrovými naháči z řeckého Olympu i jinými namnoze nemotornými a šerednými necudami, které svědčí, že potomci starých Čechů víře i ctihodným zvyklostem jejich se valně odcizili. Proto máme srdečnou radost, že proti této pitomosti nastává u nás reakce...*“³⁵²

V Eckertově výtce zaznívá i další z aspektů dobové recepce stavebního dekoru, kterým byl problém „nahoty“ ve výtvarném umění veřejného prostoru. Navzdory tomu, že zejména ženský akt (prezentovaný v různých stupních svého odhalení) se stal velmi notně zastoupenou složkou plastické výzdoby nájemních domů v Praze přinejmenším již

349 Inzertní část *Národních listů*, 4. 9. 1900.

350 Srov. např. zevrubnou zprávu o výzdobě domu „Řeznické hospody“ od Jana Zeyera v Holešovicích (Denní zprávy, *Národní listy*, 21. 9. 1895), či referát o alegorii železářského průmyslu na domě zámečníka Hustolesa na Smíchově (Denní zprávy, *Národní listy*, 18. 9. 1896).

351 Srov. např. zprávu o výzdobě domu čp. 188 v Holešovicích se sochou Jiřího z Poděbrad a personifikací Čechie, Vkusné průčelí domu, Denní zprávy, *Národní listy*, 4. 9. 1893.

352 František Ekert, *Obzor, Volné listy*, 20. 2. 1890, s. 61.

od osmdesátých let 19. století, mezi známými dobovými reakcemi ve skutečnosti není znám případ, který by vyvolal opravdovou kontroverzi. Tušíme přitom, že za citovanou reakcí v daném případě stály i pisatelovy postoje jakožto duchovního, v němž přítomnost nahých lidských těl v průčelí domů jistě nevyvolávala nadšení. S radostí naopak kvitoval fakt, že *„Architekt Zeyer staví letos na smíchovském nábreží „český“ dům, v jehož rohu státi bude pod baldachýnkem socha matky Boží, pod níž na podstavci bude starožitnými písmeny vytesán nápis ze staročeské písně poch. ze XIV. stol: „Zdravas Matko přezadúcie, hvězdo mořská přesvětlúcie! [...] Není to krásné a české? Předkové naši dávali na domy své obrazy božského Spasitele, Matky Boží a sv. patronů. Tyto ozdoby hlásaly, že v těch domech přebývají katoličtí křesťané.“*³⁵³

Naproti tomu neznámějším dobovým projevem brojení proti nahotě v pražských průčelích se stala teprve v prvním desetiletí 20. století diskutovaná kauza „necudných“ soch Stanislava Suchardy pro průčelí hlavního pražského nádraží. Tuto okolnost lze vnímat jako jeden z mnohých dokladů toho, že ve výzdobě obytných staveb panovala o poznání větší benevolence, než u staveb, jejichž výzdoba se zodpovídala jejich veřejnému určení.

5.6 Poznámky k výzdobě pražských obytných staveb secese a moderny

Stejně tak, jako neexistují jasné dělicí čáry, které by určovaly konec historizující a počátek secesní a moderní architektury v pražské stavební produkci, bylo by jen pošetilou snahou o klasifikaci určovat časové mantinely, vyjadřující převahu dekoru „historizujícího“ a „moderního“. Již z řady příkladů výzdoby v pražské obytné architektuře, uvedených v předcházejících pasážích této kapitoly, by se jako neúnosná jevila snaha vytvářet jasné oddělené kategorie dekoru v závislosti na tom, zda je přítomný na stavbě historizující či modernistické. Není pochyb o tom, že formální stránka výzdoby umožňuje jistou míru její stylové klasifikace. Ve srovnání s volnou tvorbou se však umění v architektuře sledovaného období střetává v tomto směru s řadou problémů.

Již v souvislosti s formálním aparátem historizujících staveb si lze klást četné otázky ohledně stylového zařazení té či oné plastiky nebo malířského díla. Odpověď na ně bývá však obtížná. Mají pro výtvarnou stránku figurální výzdoby architektury vůbec

³⁵³ Tamtéž, s. 61.

svou relevanci pojmy jako romantismus, realismus, či dokonce samotný historismus, novorenesance, neobaroko, secese a moderna? S každým z těchto pojmů bychom museli operovat zvlášť, abychom se dostali k nejvýstižnějšímu výkladu jejich vztahu k formální stránce díla. Z naznačených důvodů se tato disertační práce většinou vyhýbá výslovně stylové kategorizaci zmiňovaných děl, ale operuje například s pojmem „klasicizující“, vyjadřující výtvarnou polohu, která se odvíjí architektonickým dekorem napříč stylovými epochami. Umění v architektuře na samotném přelomu 19. a 20. století a dále před první světovou válkou však nesporně přináší stylové proměny, které lze formálně popsat. Není sporu o tom, že secesní umění přináší od devadesátých let 19. století nový formový rejstřík.³⁵⁴ Jeho projevem je zpočátku výhradně nefigurální dekor, založený na podstatně naturalističtější stylizaci vegetabilních námětů, než tomu bylo dosud. S postupem času se do architektonické výzdoby dostávají i projevy secesního figurálního sochařství, vyznačující se otevřeností, dynamikou a abstrahovaností forem. Nástup secesně stylizovaného dekoru je pro pražskou obytnou architekturu o to důležitějším faktorem, že byl spjat s institucionálním základem pro jeho šíření. Za něj lze považovat ateliéry pražské Uměleckoprůmyslové školy, které od devadesátých let 19. století vytvořily bázi vzdělání nové generace dekorátérů. Podstatnou úlohu v tomto směru sehrála speciální škola pro modelování Celdy Kloučka,³⁵⁵ honosící se vychováním tvůrčí síly, která byla hybatelem pražských sochařsko-štukatérských závodů do první světové války.³⁵⁶ Sám profesor Klouček chápal svůj příklon k secesnímu dekoru a jeho šíření jako jistý umělecký zvrat, když působení své školy souhrnně komentoval: „vedl jsem ji směrem volné renaissance a baroku až do roku 1903, ve které době, přesycen a znuděn dlouholetým již sledováním starých slohů, přidal jsem se s chutí k tehdejší malé řadě horlivců „po novém“.“³⁵⁷ Za příklon k novému slohu nicméně Klouček považoval už první pokusy s dekorací na základě studia „rostlinné přírody“ v aule Strakovy akademie v roce 1896, jejíž výsledky byly dále rozvíjeny. Podstatným aspektem Kloučkova edukativního působení je i úspěšné propojení nového stylu a výuky s obnovením techniky

354 Srov. Petr Wittlich, Sochařství pražských veřejných prostranství, in: *Praha našeho věku*, Praha 1978, s. 173 ad. – Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1985.

355 Srov. Teichmanová 2007.

356 Srov. již dobová shrnutí výsledků Kloučkova ateliéru: Klouček 1903. – Též viz reprezentativní album Celdy Kloučka, publikované ve Vídni (Klouček 1906).

357 Klouček 1903, s. 201.

nanášeného štuk, s níž první zkoušky dělal se svými žáky od počátku devadesátých let na několika veřejných stavbách.³⁵⁸

Nanášený štuk byl ve své době podobně „znovuvzkříšenou“ novinkou jako některé malířské techniky, které se nově prosazovaly na pražských novorenesančních průčelích v předcházejících desetiletích. Přísně vzato, jednotlivá využití této techniky byla v Praze k vidění ještě před tím, než se Celda Klouček pustil do jejího cíleného revivalu, avšak aktivity profesora pražského ornamentálního modelování měly pro tento obor nesporně největší zásluhu a byly iniciační.

Technika modelování štukových dekorací „in situ“ však nebyla jen šířitelem secesně utvářeného tvarosloví. V tomto ohledu měly štukové dekorace dvojí působnost – kromě toho, že byly významným nositelem nových ornamentálních forem, nutnost modelovat na místě byla v souladu s celkovým rozvolněním secesního tvarosloví, oproti tvarově utaženějším dosavadním formám, šířeným sériovou produkcí. Ve svém principu znamenala také obohacení výtvarné praxe sochařsko-štukatérských firem. Je třeba přitom mít na paměti, že přes tuto inovaci byl až do první světové války rejstřík firem, produkujících stavební plastiku, stále založen na repertoáru opakovaně odlévaných modelů. Technika nanášeného štukového dekoru však měla jistý vliv na obsahovou stránku výzdoby. Pokud nezůstalo u pouhé ornamentiky, nutnost vytvářet pro příslušnou stavbu originální dílo s sebou nesla i motivace pro individuální zacílení výzdoby. Na druhou stranu je třeba připustit, že rozvíjení secesního dekoru sebou přinášelo tendenci k ustupování obsahové složky před stránkou celkového výrazu. Jak je to ostatně charakteristické pro celkový obraz pražské architektonické výzdoby, jednotlivé tendence v ní se navzájem prolínají. Totéž platí i pro poměr dekorativní a obsahové složky výzdoby secesně laděných celků.

Jednou z prvních štukových realizací Celdy Kloučka a jeho školy se stala výzdoba fasády tzv. Šosovního domu³⁵⁹ v nároží Platnéřské a Křižovnické ulice na Starém Městě v roce 1896.³⁶⁰ Koncept výzdoby profesor patrně předem připravoval v kresebném podání³⁶¹. [121] Kromě ornamentálního aparátu využil Kloučkův tým pro výzdobu

358 Přehled prvních Kloučkových realizací nanášeného štuk viz Richard Stucco, jeho technika a vývin zvláště na půdě české, *Dílo*, 1903, s. 181–206.

359 Čp. 87, Křižovnická 4, Platnéřská 7.

360 Lokalizaci domu odpovídá zmínka v o málo pozdějším článku o vývoji štukatérství v Čechách (Richard Klenka z Vlastimilu, Stucco, jeho technika a vývin zvláště na půdě české, *Dílo*, 1903, s. 181–206).

361 Perokresba s motivem pro nároží Šosovního domu se dochovala v SGK NG, inv. č. K 13816.

průčelí několik motivů. Vedle slunečních hodin a historického označení domu se sáhlo k místopisné ikonografii a nároží domu ozdobila konfigurace erbu, odkazujícího na již dávno zapomenuté majitele bývalého domu, zachycené ještě Schallerovou Topografií,³⁶² jejichž iniciály by k přímé identifikaci motivu jistě nedovedly ani zasvěceného znalce Prahy. [122] Individualizace výzdoby však u Šosovního domu pokročila ještě dále – tvůrci výzdoby poněkud odlehčili historickou motivaci výzdoby tím, že do klenáku hlavního vchodu vložili malý rébus pro všímavé kolemjdoucí: reliéf zachycující motiv klíče a číslo deset vyvolává dojem domovního znamení. Ve skutečnosti však deset klíčů pravděpodobně symbolizovalo stejný počet vstupů – tedy celkový počet domovních vchodů a obchodních portálů se vstupy, kterým se původní parter nárožního domu vyznačoval.³⁶³

Z tendencí počátku 20. století však mnohem zásadnější nároky na podstatu dekorování staveb kladla východiska moderní architektury. Jakým způsobem se po generace utvářená tradice dekorativního bohatství staveb měla vyrovnat se slovy Otto Wagnera na adresu výtvarného umění v architektuře? *“Moderna postupuje při používání figurální a ornamentální výzdoby impressionisticky a užívá jen takových linií, při nichž lze se nadíti bezpečného působení pro oko. Z toho vyplývá pro nový sloh přecházení (splývání) tvaru architektonického ve figurální, co nejskrovnější používání architektonické figurální výzdoby vůbec, zavržitelnost používání portraitních soch jako architektonických částí stavby [...]”*³⁶⁴ Pokud bychom pohlíželi na teoretické základy moderní architektury prostřednictvím slavné stati pera Wagnerova žáka Jana Kotěry ve Volných směrech, vyjadřující se ke vztahu hybných sil architektury a její formy, pro pražské prostředí nebyla “zavržitelnost” figurální výzdoby nastolena takto radikálním způsobem.³⁶⁵ Samotné dílo Jana Kotěry a jeho plodná spolupráce se sochaři tomu ostatně ani nenasvědčuje. Modernisté nicméně za bezozdobnost architektury plédovali stále častěji a to hlavně v posledních letech prvního desetiletí 20. století. Produkce v oblasti stavebního dekoru byla v té době ještě velmi silná a o to bouřlivější byly výtky, které se proti ní shromažďovaly ze strany modernistické kritiky. Když v jednom z počátečních čísel *Stylu* vyšel článek Činžák, navrhuje jako jedinou ozdobu fasád nájemních domů

362 V 18. století patřili k majitelům domu Dohalští z Dohalic. Viz Jaroslav Schaller, *Beschreibung der königlichen Haupt – und Residenzstadt Prag* 1795.

363 V současnosti se již počet vstupů liší. Viz fotografie původního stavu v AHMP, sign. VIII 395.

364 Cit. podle pražského vydání *Moderní architektury* Otto Wagnera, Praha 1910, s. 34.

365 Jan Kotěra, O novém umění, *Volné směry* IV, 1900, s. 189–195.

“květinovou dekoraci” (přirozeně nikoliv ve smyslu florálního dekoru, ale živých květin), představitelé odborové reprezentace štukatérů v ní viděli jasné ohrožení svých zájmů. Časopis *Plastik*, který byl platformou zaměstnanců plastických oborů, musel v této věci přijít s vlastním vyjádřením: “*nehledě k tomu, že každý jednotlivý dům pro svůj účel stavěn má býti, také dle toho vyzdoben, má živá dekorace tu hlavní vadu, že jest pomíjející a zimě pouhá frekvence pouliční fasádu neoživi*”.³⁶⁶ Anonymní pisatel této odpovědi nebyl natolik konzervativní, aby hájil domy “*přeplněné špatnou ornamentikou*” a uznával klady snahy moderních kritiků po odstranění plastického nevkusy. Zároveň však zazněla obava, aby se Styl v tomto směru nestal kolbištěm jednotlivců, pachtícími se “*za cizími vzory*”. Pro diskuze o moderně a “směru národním”³⁶⁷ tak nakonec bylo živnou půdou i zázemí dobové výzdobné produkce.

Tato poloha diskursu nad redukcí ornamentálního, ale i figurálního dekoru a jeho samotné naplňování na modernistických stavbách ukazuje, že nešlo jen o dobový estetický problém, ale v jistém smyslu o problém sociální a hlavně odborový. Masivní produkce plastického dekoru na konci 19. století dala vzniknout významnému odvětví stavebního průmyslu, na niž participovalo široké spektrum specializovaných sil, od modelérů po řadové štukatéry, jejichž povolání patřilo ve své době k významným zdrojům zaměstnatosti. Mnohé zprávy zmíněného *Plastiku* (1906–1914), vymezující se proti útlumu dekorativních tendencí v architektuře svědčí o intenzivní snaze udržet výdělečný potenciál oboru i přes pronikání moderních “bezozdobných” tendencí.: “*Nám se hlavně zdá, že vadou moderních staveb je nedostatek – poesie. Nelze to vyjádřit jinak: spíše najdeme sto malířů – básníků nežli jednoho architekta – básníka. [...] Zbytečná rohatost, v níž není vzletu, zbytečné geometrisování lidských i rostlinných motivů – ovšem není ani té plastiky mnoho – nepomůže těmto moderním stavbám.*”³⁶⁸

Boj mezi příznivci a odpůrci stavebního dekoru neměl v Praze jasného vítěze. Prahu kolem roku 1910 zasáhla vlna architektury, jejíž fasády ve formách geometrické secese skutečně nedávaly příliš mnoho příležitostí k uplatnění plastické i malířské výzdoby. Na druhou stranu však ještě v posledních letech před první světovou válkou přichází krátká móda opuletně barokizujících fasád, která svým převážně ornamentálním dekorem tento “handicap” do jisté míry vynahradila. Zároveň platí, že i ve stavbách s

366 Styl, *Plastik*, 16. 1. 1908

367 Toto téma pro obdobné zápolení na poli architektury výstižně pojmenoval Jindřich Vybíral (Srov. Vybíral 1997).

368 *Plastik*, 15. 9. 1913.

bezozdobnými fasádami dávali stavitelé tradiční štukatérské produkci prostor v neveřejných prostorech domů. [126]

Zavedené technologické postupy fungovaly ve stavební praxi i nadále a podobně jako se stávaly předpokladem pro rozvíjení dekoru historizujících staveb, jejich vlastnosti mohly být stejně tak využity pro podpoření modernistického myšlení v oblasti výzdoby, jak naznačuje dobový komentář výzdoby domu rodiny Mayerových v Dejvicích [123–125] z roku 1910: *“Rychlý postup práce, kde nutno velká pole obrazu v několika hodinách současně s postupem stavby absolvovat, nedovolí zastavovat se u detailu, na odstup stavby beztak mizícího a klidný ráz moderní architektury zneklidňujícího a zmalicherňujícího”*³⁶⁹

Josef Mayer, otec výtvarníků Josefa, Jaroslava a Vratislava Mayerových, kteří se podíleli na výzdobě zmíněného dejvického domu, byl charakteristickým představitelem velkoprovazů pražských sochařsko-štukátérských dílen sklonku 19. století. Právě tuto produkci bychom mohli dát do přímého protikladu s wagnerovskými východisky redukce dekoru v architektuře. Mayerovi potomci, jimž otec podal základy výtvarného vzdělání ve své dílně, se však ke štukátérskému provozu již nepřidali a šli vlastními výtvarnými cestami. Josef Mayer se po odchodu na odpočinek sám nastěhoval do “moderního” rodinného domu. Jeho výtvarné pojetí figurální složku nezavrhl, pouze přizpůsobilo požadavkům na její “impresionistické”, aniž by však opustilo její alegorickou složku, v souladu s kontinuitou tradice architektonické výzdoby v pražském prostředí.

Jak silné tyto tradice byly exemplárně ukazuje pozdější příklad, náležející k širšímu rámci pražské moderní architektury. Když Josef Chochol projektoval svůj první kubistický dům pro dnešní Rašínovo nábřeží, myslel především na principy jeho hmotového utváření a urbanistického vztahu k vyšehradskému areálu. Některé prvky v tvarové koncepci objektu na Vyšehrad přímo poukazovaly, avšak jak vyjádřil Rostislav Švácha, je pravděpodobné, že *“Chocholovi klienti si přáli vztah k tradici místa nějakou mnohem literárnější a srozumitelnější formou”*³⁷⁰ a tak byl do zalamovaného tympanonu domu vsazen výpravný reliéf na téma českých bájí.

Zatímco odkazem na dané historické prostředí se u jiného slavného objektu českého architektonického kubismu, domu U Černé matky Boží, stala zachráněná socha Madony ze staršího domu, v případě vyšehradského domu z let 1912–1913 se bezprostředně sáhlo k fasádní výzdobě. Jedním ze stavebníků domu byl vyšehradský

369 Alois Kalvoda, Vratislav Mayer, Dílo, 1911, s. 198–202.

370 Rostislav Švácha, *Lomené, hranaté & obloukové tvary*, Praha 2000, s. 98.

stavitel František Hodek, který se zároveň na realizaci kubistického trojdomu podílel. Oproti autoru domu o něco starší architekt a stavitel Hodek aktivně podporoval Chocholovy kubistické projekty, ačkoliv jeho předchozí vlastní tvorba vykazovala rysy, s nástupem kubistické architektury zdánlivě neslučitelné.³⁷¹ Neogotické formy jeho vlastního domu ve Vratislavově ulici z přecházejícího desetiletí do své výzdoby zahrnuly figurální scény z místních pověstí, navazující na soudobou sochařskou výzdobu vyšehradského chrámu.³⁷² Tradice figurálního zdobení obytné architektury, jejíž živnou půdou býval i pražský *genius loci*, tak stále nacházela svá útočiště.

³⁷¹ Srov. Vlček 2004, s. 239.

³⁷² Viz str. 117 této disertační práce.

Závěr

Období druhé poloviny 19. a počátku 20. století, o němž tato práce pojednává, představuje dobu rozkvětu výtvarného bohatství pražských budov veřejného i soukromého určení. Pro veřejné budovy v éře historismů, secese a moderny byla sochařská a malířská výzdoba klíčovým prvkem. Její význam byl v zásadě dvojitý – výzdoba svým bohatstvím a kvalitou reprezentovala svého stavebníka, dále pak svým obsahem a symbolikou vyjadřovala ideje, význam a poselství vlastní budovy, nebo její instituce.

Sochařská a malířská výzdoba se ve výrazné míře pěstovala nejen na stavbách veřejných, ale i soukromých, tj. veskrze obytných. Také tyto budovy obsahovaly svá poselství ve výdobě. Tato disertační práce se zaměřila na jejich figurální a významovou složku. Pozadí pro její využití má však širší zázemí v tradicích výzdoby pražských staveb v delším časovém horizontu.

Výzkum ukázal, že hlavním nositelem figurální zdobnosti pražských domů na počátku zkoumaného období byla plastika z pálené hlíny. Ta je mezi dekorem pražských staveb představitelem „prefabrikačních“ postupů, využívaných v různých podobách po celá desetiletí. Její převažující využívání v době před nástupem novorenesanční architektury ukazuje na to, že pražské prostředí reagovalo již krátce po polovině 19. století na evropskou tendenci k figurálnímu zdobení staveb, avšak ještě na bázi starších architektonických stylů. Terakotová plastika byla natolik populárním médiem, že setrvala při zdobení pražských staveb až do konce 19. století, kdy bývala tradičním doprovodem modernějších výzdobných projevů. Pro dekor z pálené hlíny byla též charakteristická určitá univerzální použitelnost pro různé typy dobové plastických dekorací a stal se tak spojujícím můstkem mezi jednotlivými projevy dobové plastické tvorby: fasádní, interiérovou, zahradní i fontánovou sochou.

Tyto plastiky byly také výtvarným elementem, jenž stojí na počátku výtvarné kultury pražské, respektive předměstské vilové stavby. Skupina náročně zdobených novorenesančních budov společenské elity přelomu šedesátých a počátku sedmdesátých let byla sice dobově exkluzivním výtvarným zjevem, avšak tendence ke zdobení předměstských rezidencí druhé poloviny 19. století je staršího data. Lze konstatovat, že jejím základem byly proměny bývalých zemědělských usedlostí na objekty odpočinkového a obytného rázu, a to zejména prostřednictvím soch, v nichž se

v nenáročné míře uplatňovaly ikonografické významy. Ve zmíněných exkluzivních novorenesančních stavbách se však v dosud nebývalé míře rozvinula stavebnická ikonografie. Ta je v různé intenzitě ve skutečnosti přítomna ve výzdobě pražských staveb celého 19. století a byla zjevně využívána již v počátcích pražské řadové zástavby na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 19. století. Nejvýraznější příklady plasticky a malířsky zdobených domů sedmdesátých let byly zdokumentovány již v klasických pracích české uměnovědy. Na rozvoji výtvarných tendencí ve stavebním dekoru se však podílely další příklady nájemních staveb, na nichž participovala již sochařsko-štukatérská produkce, jejíž význam postupně rostl. Výraznou individualitu v sochařství této doby bezesporu představoval Josef Václav Myslbek. Tato práce se pokusila ukázat, že jeho význam byl právě v osmém desetiletí 19. století klíčový pro zavádění dobových dekoračních typů, z nichž některé byly poprvé vyzkoušeny na obytných budovách.

Námětové okruhy výzdoby, které měly platnost v tradici výzdoby pražských staveb, se od osmdesátých let 19. století naplno rozvinuly. Zejména objednatelská ikonografie byla předmětem komplexních výzdobných celků. V souvislosti se zásahy do pražského památkového fondu a pražskou asanací nabývala na významu také ikonografie místa, podporovaná nejenom například ze strany výtvarníků, ale i představitelů památkové péče. Obytné budovy byly nejenom nositeli svých individuálních obsahů. Podílely se na dobových národnostně-kulturních preferencích tím, že do svých fasád zapojovaly umění podobizny, které velmi často záměrně korespondovaly s lokálními systémy uličních názvů. Lze přitom konstatovat, že zásadní úlohu ve věci rozšíření podobizny jako dekoračního typu sehrály od konce šedesátých let 19. století obytné stavby na území Žižkova. Případ této obce a pozdějšího samostatného města jsou jedním z dokladů toho, že podněty pro výzdobu Prahy (tak jak jí tato práce územně definuje) přicházely nejenom z pražských historických měst.

Na rozkvětu výtvarně zdobených pražských obytných budov konce 19. století se významnou měrou podílely dekorační dílny, především pak sochařsko-štukatérské závody. Jejich role byla zcela zásadní pro rychlé šíření stavební výzdoby díky sériovým postupům výroby, kterými se vyznačovaly. Zároveň však měly na programu četné variace zavedených modelů, které byly obměňovány a doplňovány v závislosti na konkrétních významových požadavcích. Pro produkci plastických závodů bylo zároveň typické, že některé oblíbené motivy a konkrétní formy setrvaly v jejich výrobě po celá desetiletí a dostávaly se tak do postupně do různých stylových kontextů. K rozmachu stavebního dekoru nebyla netečná dobová česky psaná publicistika, nakloněná ikonografickým

programům s národnostními obsahy a často se kriticky stavějící vůči rozmachu sériově vyráběného dekoru.

Malířská a plastická dekorace staveb příslušné doby byla úzce propojena s projevy výtvarného umění na stavbách veřejných. Tyto dvě oblasti propojovaly ikonografické postupy, typologie výzdoby a samozřejmě také jejich autoři. Výzdoba obytné architektury obsahovala prvky, jež měly být obecně srozumitelné pro dobového diváka, podobně jako tomu bylo u staveb veřejných. Na rozdíl od nich však častěji pracovala s tématy a detaily, jejichž význam nemohl být zjevný bez znalosti konkrétních souvislostí.

Celkové srovnání obou těchto oblastí architektury přirozeně ukazuje reprezentační stavby své doby jako vůdčího nositele plastiky a malířství v architektuře. Masivní domovní výstavba, probíhající v Praze od sedmdesátých let 19. století, se nicméně díky své intenzitě stala platformou, na níž se utvářely a ověřovaly stylové a dekorativní možnosti soudobé architektury. Řadová zástavba byla oproti reprezentační architektuře pro takový proces pružnějším médiem, neboť její výzdoba nebyla veřejnou věcí. Relativně malý rozsah staveb spolu s ekonomickými motivacemi předurčovaly rychlost její výstavby a její početnost. Valná část dekorativního aparátu se tak mnohdy na obytných stavbách projevila s předstihem před jejich uplatněním na budovách veřejných. Tyto stavby představovaly dobové zkušební pole ikonografických i technologických postupů, významných pro soudobý rozmach plastiky a malířství v architektuře jako takové. Tradice figurálního zdobení obytné architektury a vytváření jeho významových obsahů byla v Praze silně zakotvená a od počátku 20. století prolínala s tendencemi moderní architektury.

Seznam reprodukcí

- [1–2] Karel Nacovský, Malířská výzdoba stropů místností prvního patra Desfourského paláce, 1847
- [3] Průchod Kleinova paláce v Brně, 1847–1848
- [4] Ludwig Förster – Theophil Hansen, Střední úsek nákresu průčelí Kleinova paláce v Brně, 1848
- [5] Christian Griepenkerl – Berthold Winder, Detail nástěnných maleb ze salonů prvního patra Kleinova paláce ve Vídni, 1869–1870
- [6] Josef Mánes, Návrh karyatidy pro dům Karla Svobody v Praze, 1861
- [7] Anonym, Dům továrny Václava Jana Sommerschuha na Mariánském náměstí na firemním ceníku, kol. 1870
- [8] Anonym, Obálka ilustrovaného ceníku továrny Václava Jana Sommerschuha, kol. 1870
- [9] Alexandr Hellmich, Dům U tří mečů v Celetné ulici, 1867
- [10] Továrna Václava Jana Sommerschuha (?), Figury z výzdoby domu U tří mečů v Celetné ulici, před 1867
- [11] Otto Ehlen – Josef Kandert, Dům U Diesbachů v Panské ulici, kol. 1868
- [12] Továrna Václava Jana Sommerschuha, Personifikace Zimy v průčelí domu U Diesbachů v Panské ulici, kol. 1868
- [13] Továrna Václava Jana Sommerschuha, Personifikace Zimy v průčelí domu čp. 269 v Bělohorské ulici v Břevnově, před 1897
- [14] Průčelí domu čp. 576 ve Francouzské ulici s personifikacemi obchodu a průmyslu (továrna Václava Jana Sommerschuha), před 1876
- [15] Schodiště vily Václava Jana Sommerschuha na Křivokláte s firemními plastikami, kol. 1867
- [16] Zahrada domu v Nádražní ulici s personifikacemi Vědy a Vojenství z továrny Václava Jana Sommerschuha, c. 1890
- [17] Kašna ve dvoře domu čp. 32 v Seifertově ulici s plastikami továrny Václava Jana Sommerschuha, kol. 1879
- [18] Průčelí domu čp. 1656 v Žitné ulici s plastikami továrny Václava Jana Sommerschuha, po 1884
- [19] Průčelí domu ve Znojmě se sochou Bakchantky z továrny Václava Jana Sommerschuha, kol. 1890

- [20] Průčelí domu čp. 1701 v Ječné ulici s reliéfem Večera z továrny
Barta a Tichý, kol. 1890
- [21] Anonym, figury s ceníku továrny Barta a Tichý, po 1880
- [22] Detail průčelí Braunova domu ve Vodičkově ulici s plastikami továrny
Václava Jana Sommerschuha, kol. 1870
- [23] Anonym, Figury z ceníku továrny Václava Jana Sommerschuha, kol. 1870
- [24] Vila čp. 28 v Záběhlické ulici v Záběhlicích, kol. 1860
- [25] Zaniklá usedlost Feslová na Vinohradech, kol. 1860
- [26] Usedlost Kavalírka v Košířích, po 1860
- [27] Průčelí vily čp. 2517 v ulici V Podbabě, kol. 1870
- [28] František Ženíšek, Vlys ze schodiště Thunovského paláce v Nerudově ulici, před 1872
- [29] Josef Tulka, Návrh pro vlys ze schodiště Thunovského paláce v Nerudově ulici, před 1872
- [30] Schodišťová hala Schebkova paláce v ulici Politických vězňů, před 1873
- [31] Petr Maixner, Ústřední malba stropu schodišťové haly Schebkova paláce, před 1873
- [32] Lunetový sál Schebkova paláce, před 1875
- [33] Viktor Barvitius, Opětovné setkání, Z maleb Lunetového sálu Schebkova paláce, 1875
- [34] Viktor Barvitius, Opětovné setkání, Ze souboru akvarelů Vyprávění v obrazech, 1874
- [35–36] Ferdinand Pischelt, Detaily štukové dekorace průčelí Lannova paláce, kol. 1859
- [37] Sál Daňkova (Marbachova) paláce v Opletalově ulici, před 1864
- [38–41] Viktor Barvitius
Návrhy výzdoby interiérů Lannovy vily v Bubenči a jedna z provedených variant, kol. 1873
- [42] Anonym, Z reliéfů v průčelí Lannovy vily v Bubenči, 1874
- [43] Viktor Barvitius, Návrh pro výzdobu interiérů Gröbeho vily ve Vršovicích, kol. 1875
- [44–45] Antonín Barvitius, Návrhy průčelí Lippmannovy vily v Bubenči, 1869
- [46] Dům čp. 1413 v Revoluční ulici, 1869–1870
- [47] Dům čp. 1502 v Revoluční ulici, 1870
- [48] Konzola domu čp. 1413, 1869–1870
- [49] Anonym, Podobizna Josefa Budana v průčelí domu čp. 1502, 1869–1870

- [50] Anonym, Hermovky v průčelí domu čp. 961 na Národní třídě, 1869–1870
- [51] Ignác Vojtěch Ullmann, Detail projektu průčelí Schebkova paláce v ulici Politických vězňů, 1869
- [52] Firma Riedl a spol., Hlava Merkura v průčelí domu A. M. Picka v Revoluční ulici, 1876
- [53] Vestibul domu A. M. Picka v Revoluční ulici, 1876
- [54] Schodišťová hala domu, 1876
- [55] Firma Riedl a spol., výzdoba supraporty vestibulu, 1876
- [56] Firma Riedl a spol., výzdoba schodišťové haly, 1876
- [57] Josef Václav Myslbek, Sochařství – Architektura – Malířství – Divadlo. Z medailonů pro Křesťanskou akademii, 1872
- [58] Dům U Kozáků v Ječné ulici, 1874
- [59] Josef Václav Myslbek, Výzdoba tympanonu domu U Kozáků, 1874
- [60] Josef Václav Myslbek, Detail výzdoby tympanonu domu U Kozáků, 1874
- [61] Josef Václav Myslbek, Sochařská výzdoba portálu domu čp. 126 ve Vítězné ulici, 1878
- [62] Josef Václav Myslbek, Sochařská výzdoba nábrežního průčelí domu čp. 126, 1878
- [63] Raimund Novak, Sochařská výzdoba portálu domu č. 3 na Schmerlingplatz ve Vídni, kol. 1875
- [64] Anonym, Sochařská výzdoba portálu domu čp. 39 na Janáčkově nábreží, po 1876
- [65] Antonín Wiehl – Jan Zeyer, Dům Bohuslava Schnircha v Mikovcově ulici, 1874–1875
- [66] Antonín Wiehl – Jan Zeyer, Prováděcí projekt průčelí domu Bohuslava Schnircha v Mikovcově ulici, 1874
- [67] Vestibul domu čp. 1032 v Divadelní ulici
- [68] Josef Václav Myslbek, Vítězný průvod Záboje a Slavoje ve vestibulu domu čp. 1032
- [69] Antonín Wiehl – Jan Zeyer, Dům čp. 1035 v ulici Karoliny Světlé, 1876
- [70] Antonín Wiehl – Jan Zeyer, Nerealizovaný projekt průčelí domu čp. 1035, 1876
- [71] František Ženíšek, Detail sgrafita v průčelí domu čp. 1035, 1876
- [72] Viktor Schubert ze Soldern, Detail sgrafita v průčelí Schubertovy vily v Liboci, 1871
- [73] Antonín Wiehl – Jan Zeyer, Dům čp. 317 v ulici Karoliny Světlé, 1877

- [74] Ignác Vojtěch Ullmann, Sgrafitová výzdoba domu U Lemonů na Národní třídě, 1866
- [75] Heinrich von Ferstel, Detail výzdoby Uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni, 1871
- [76] Antonín Wiehl – Jan Zeyer – Josef Václav Myslbek, Detail výzdoby domu čp. 1035 v ulici Karoliny Světlé, 1876
- [77] Gottfried Semper, Projekt průčelí domu Wilelma Sempera v Hamburku, 1844
- [78] Antonín Wiehl, Dům čp. 94 na Vinohradech, 1882 (nedochováno)
- [79] Jan Zeyer – Viktor Skuček, Dům čp. 117 ve Zborovské ulici, 1888
- [80] Lád'a Novák a Arnošt Hofbauer podle Mikoláše Alše a Josefa Fanty, Z výzdoby Wiehlova domu na Václavském náměstí, 1896
- [81] František Kindl, Dům Karla Podhorského v Křižovnické ulici, 1882–1883
- [82] Anonym, Podobizna Karla Suchého pod arkýřem domu bratří Suchých v ulici 28. října, po 1885
- [83] Josef Fanta, Průčelí domu Bohumila Bondyho v ulici Na Poříčí, 1893–1894
- [84] Antonín Procházka
Modely reliéfů pro průčelí domu čp. 1682 v ulici Na Poříčí, kol. 1886
- [85] František Schlaffer, Dům čp. 609 v nároží Dlouhé ulice a Staroměstského náměstí, 1905
- [86] Lád'a Novák, Z výzdoby domu U pěti králů ve Vyšehradské ulici, 1906
- [87] František Heidelberg (?), Mistr Jan Hus v průčelí domu U Mistra Jana Husa v Husitské ulici, 1869
- [88] Karel Hartig, Dům U božích bojovníků v Husitské ulici, 1873 (nedochováno)
- [89] František Heidelberg, Jan Žižka, 1870
- [90] František Heidelberg, Jiří z Poděbrad, 1870
- [91-92] Továrna Václava Jana Sommerchuha (?), Z plastické výzdoby domu U Jana z Chlumu v Chlumově ulici, před 1870
- [93] František Heidelberg, Výzdoba domu U Jiřího z Poděbrad v Orebitské ulici, po 1870
- [94] Nabídka plastických medailonů z ceníku firmy Mayer – Popp – Riedl, kol. 1890
- [95] Alois Rittich, Busta Františka Ladislava Riegra v nároží domu čp. 928 v Bořivojově ulici, 1898
- [96-97] Anonym, Busty Jána Kollára a Václava Klimenta Klicpery v nároží domu čp. 577 ve Varšavské ulici
- [98] Anonym, Socha Prokopa Diviše v průčelí domu čp. 1274 v Italské ulici, kol. 1905

- [99] Firma Mayer – Popp – Riedl, Poprsí Jindřicha Fügnera v průčelí domu čp. 1807 na Fügnerově náměstí, před 1896
- [100] Anonym, Maskaron s podobiznou Jindřicha Fügnera v průčelí domu čp. 481 v Podlipného ulici, po 1896
- [101] Anonym, Maskaron s podobiznou Svatopluka Čecha v průčelí domu čp. 222 ve Věšínově ulici, 1910
- [102] Firma Riedl a spol., Z výzdoby průčelí domu Karla Podhorského v Křižovnické ulici, 1883
- [103] Firma Riedl a spol., Z výzdoby průčelí domu čp. 593 v Korunní ulici, 1890
- [104] Firma Riedl a spol., Sochy Labe a Vltavy v průčelí domu Karla Podhorského v Křižovnické ulici, 1883
- [105] Sochy Labe a Vltavy v ceníku firmy Riedl a spol., po 1883
- [106-107] Sochy Hojnosti a Píle v ceníku firmy Riedl a spol., kol. 1890
- [108] Firma Riedl a spol., Sochy Hojnosti a Píle v průčelí domu čp. 1711 ve Vyšehradské ulici, 1883
- [109] Firma Riedl a spol., Sochy Hojnosti a Píle v průčelí domu čp. 1126 ve Zlatnické ulici, 1890
- [110] Firma Mayer – Popp – Riedl Štítonoš v průčelí Trestního soudu na Karlově náměstí, 1903
- [111] Firma Mayer – Popp – Riedl Štítonoš v průčelí domu čp. 972 v ulici Dukelských hrdinů, 1908
- [112–116] Anonym, Relief Mater Dolorosa a jeho využití v letech 1890–1910
- [117] Oldřich Rákosník, Seskupení modelů se sochařskými návrhy fasád, kol. 1905
- [118–119] Štěpán Zálešák, Výzdoba portálu domu Františka Hodka ve Vratislavově ulici, kol. 1905
- [120] Štěpán Zálešák, Výzdoba portálu kostela sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kol. 1903
- [121] Celda Klouček, Návrh štukové výzdoby Šosovního domu v Platnéřské ulici, 1896
- [122] Celda Klouček, Štuková výzdoba Šosovního domu v Platnéřské ulici, 1896
- [123] Jaroslav Mayer, Dům čp. 291 v Jaselské ulici, 1910
- [124] Vratislav Mayer, Den, Z výzdoby domu čp. 291, 1910
- [125] Vratislav Mayer, Alegorie smyslů, Z výzdoby domu čp. 291, 1910
- [126] Anonym, Maskaron ve vestibulu domu čp. 651 v Kodaňské ulici, 1914

Prameny a literatura

Archivní a sbírkové fondy

Archiv hlavního města Prahy (sign. D 1/ 1322; sign. VI 37/17.)

Archiv architektury Národního technického muzea (fond Antonín Viktor Barvitijs; Antonín Wiehl)

Stavební archiv Úřadu městské části Praha 1, (Čp. 317/ I; 1035/ I; 609/I; 1247 /II; 97/ V; 125/ V)

Stavební archiv Úřadu městské části Praha 2, (čp. 548 / Vinohrady)

Archiv města Plzně (fond František Heidelberg)

Archiv Národní galerie v Praze (fond Bohuslav Schnirch)

Osobní archiv Otakara Rákosníka, vnuka sochaře Oldřicha Rákosníka.

Osobní archiv Jana Mayera, pravnuka sochaře Josefa Mayera.

Osobní archiv Kristiána Mayera, vnuka sochaře Josefa Mayera

Osobní archiv Petra Šámala (Ceník terrakotového zboží hlubočepské továrny na stavivo firmy Barta a Tichý, Ceník firmy Mayer – Popp, Riedl)

Literární archiv Památníku národního písemnictví (fond Ignác Vojtěch Ullmann)

Sbírka fotografií Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky (inv. č. 4614; 4962; 10935; 11775; 20802–20804; 20912).

Uměleckoprůmyslové museum v Praze (inv. č. G-1638-C)

Sbírka Muzea hlavního města Prahy (inv. č. H 034654; H 034655; H 035.301; H 026184/1).

Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze (inv. č. DK 577– DK 568).

Periodika

Allgemeine Bauzeitung (1848–1875)

Architektonický obzor (1906)

České noviny (1882)

Dílo (1903–1911)

Lumír (1884)

Národní listy (1869–1905)
Národní politika (1898, 1900)
Prager Tagblatt (1889)
Světobzor (1874–1895)
Svoboda (1868)
Technický obzor (1900)
Věstník obecník Královského hlavního města Prahy (1910)
Volné listy (1890)
Wiener Bauindustrie – Zeitung (1899)
Zlatá Praha (1884–1914)
Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém (1883)

Pasporty, stavebně historické průzkumy a restaurátorské zprávy

Petra Hoftichová, Základní stavebně historický průzkum domu čp. 548, Praha 2 – Vinohrady, Mikovcova 5, Praha 2003.
Luboš Lancinger, Schebkův palác čp. 936 /II, Pasport SÚRPMO, Praha 1983.
Luboš Lancinger – Alena Lišková, Pasport SÚRPMO, Čp. 1030 /II, Praha 1977.
Luboš Lancinger – Jiřina Muková, Čp. 1441/II, Pasport SÚRPMO, Praha 1988.
Jan Pešta, Lannův palác čp. 1030/II, Praha 2012.
Jiří Říha, Restaurátorská zpráva. Restaurování pěti lunet od mistra Barvitia, umístěných v zasedací síni budovy st. banky, Praha 1965.

Literatura

Adresář královského hlavního města Prahy, Praha 1884.
Adresář královského hlavního města Prahy, Praha 1896.
Barvitijs Antonín, Letní villa pana Aleksandra Lippmanna v Bubenči u Prahy, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém*, 5, 1870, s. 31–33.
Bařková Růžena (ed.), *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha I)*, Praha 1998.

Bažant Jan, *Lannova vila v Praze*, Praha 2013.

Bažant Jan, *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha 1994.

Bečková Kateřina, Asanace – zatracovaný i obdivovaný projekt obce Pražské, in: *Pražská asanace*, Praha 1993, s. 44–46.

Bericht über die Welt-Ausstellung zu Paris herausgegeben durch das k. k. Österreichische Central-Comité I, Wien 1869.

Brodský Vladimír, Láďa Novák a Praha, *Věstník hlavního města Prahy*, 1945.

Brožová Jarmila, Josef Navrátil a malovaná výzdoba českého interiéru, *Umění a řemesla* 1968, s. 204-210.

Czeike Felix, *Wien. Innere Stadt. Kunst - und Kulturführer*, Wien 1993.

Čižinská Helena, K výzdobě Storchova domu na Staroměstském náměstí v Praze, in: *Staletá Praha XXI*, 1991, s. 259-260.

Dvacet fotografií prací Štěpána Zálešáka, Praha 1934.

Flodrová Milena a kol., *Besední dům Brno. Architektura, společnost, kultura*, Brno 1995.

Freimanová Milena, *Josef Tulka. Malíř generace Národního divadla*, Praha 1965, s. 29–33.

Haus des Apothekers Herrn Semper in Hamburg, *Allgemeine Bauzeitung XIII*, 1848, s. 279-289.

Holec František, *Kronika královské Prahy a obcí sousedních IV*, Praha 1996.

Horáček Martin, *Přesná renesance v české architektuře 19. století. Dobová diskuse o slohu*, Olomouc 2012.

Janaček Julius, *Město Královské Vinohrady*, Královské Vinohrady 1895.

Janková Yvonne, Motivy českých dějin na novorenesančních fasádách 19. století, in: *Staletá Praha XVI*, Praha 1986, s. 257–273.

Kalvoda Alois, Vratislav Mayer, *Dílo* 1911, s. 198

Kitlitschka Werner, *Die Malerei der Wiener Ringstrasse*, Wien 1981.

Klouček Celda, *Moje škola, Dílo I*, 1906.

Celda Klouček, profesor c. k. Umělecko-průmyslové školy v Praze a jeho žáci, Wien 1906.

Klouzová Aneta, *Barvitijs Viktor (1834–1902)*, diplomová práce FFUK, Praha 2012, s. 71.

Kotěra Jan, O novém umění, *Volné směry* IV, 1900, s. 189–195.

Kusýn Richard, *Kostenüberschläge für Hochbauten und Schätzungen der Gebäude*, Praha 1892.

Kusýn Richard, *Rozpočty staveb pozemních a odhady budov*, Praha 1909.

Laš'ovková Barbora, *Pražské usedlosti*, Praha 2001.

Ledvinka Václav – Mráz Bohumír – Vlnas Vít, *Pražské paláce*, Praha 2000.

Líbal Patrik, Vinohradský Parthenon, in: *Studia Hercynia I*, Praha 1997, s. 40–44.

Marek Michaela, *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess des tschechischen Nationsbildung*, Köln 2004.

Míčko Miroslav – Svoboda Emanuel, *Mikoláš Aleš - nástěnné malby*, Praha 1955.

Mikota Miloslav, *Karel Hartig a počátky Žižkova v 19. století*, Praha 1996.

Mrštík Vilém, *Bestia triumphans*, Praha 1897.

Noll Jindřich – Vybíral Jindřich, *Josef Schulz 1840–1917* (kat.), Praha 1992.

Patera Jaroslav – Blažková Jarmila, *Pražská keramika Václava Jana Sommerschuha*, Praha 1942.

Pečírka Jaromír, *Josef Navrátil*, Praha 1940.

Pelc Vít, *Výzdoba pražských nájemních domů v poslední třetině 19. Století a na počátku století dvacátého*, diplomová práce FF UK, Praha 2007.

Piša Rudolf, Pražský „Bon Marché“, *Věstník muzea cenných papírů VII*, č. 4, 30. 4. 2014.

Poche 1985: Emanuel Poche, *Prahou krok za krokem*, Praha 1985.

Pospíšilová Marie, K chronologickému uspořádání tvorby Josefa Navrátila jako dekorátéra interiérů, se zvláštním zřetelem na dosud sporné práce, *Výtvarná kultura* 5, 1981, č. 85.

Pošva Rudolf, Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky, *Umění XXXV*, 1987, s. 449–459.

Prahl Roman – Šámal Petr, *Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*, Praha 2012.

Příbyl Vladimír, *Umění baroka a 19. století na Zlonicku* (kat.), Kladno 1992.

Reitharová Marie, Malířství. Nástěnné malířství v předbřeznové Praze, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha národního probuzení*, Praha 1980, s. 232–330.

Rymarev Alexandr – Šámal Petr, Dům pražského komika Wanderera aneb co vše lze vyčíst z průčelí, *Za starou Prahu XXXV (VI)*, 2005, č. 1, s. 29–32.

Salzmann Müry, *Hansen Theophil. Klassische Eleganz im Alltag*, Wien 2013.

Samek Bohumil, Brno / *Kleinův palác*, Brno 2000.

Semper Gottfried, *Die Sgraffito-Dekoration, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 1868, č. 6-8.

Semper Gottfried, *Kleine Schriften*, Berlin - Stuttgart 1884, s. 516.

Seznam umělecké výstavy Krasoumné jednoty roku 1875 na žofínském ostrově: 36. rok Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze, Praha 1875.

Schnirch Bohuslav, Z věčného města, *Lumír* 1873.

Schulz Josef, O sgraffitu, *Zprávy SAI VIII*, 1873, s. 89-91.

Slonim Dimitrij, *Josef Navrátil. Repetitorium historie života a díla*, Praha 2011.

Steinhäusel Antonín, *Tuvora Antonín (1747 – 1807)*, diplomová práce FF UK, Praha 1981.

Svoboda Jan E. – Lukeš Zdeněk, *Praha 1891–1918: kapitoly o architektuře velkoměsta*, Praha 1997.

Šámal Petr, Soukromé poselství veřejnosti: sochařství na průčelí pražského domu v pozdním historismu, in: Roman Pahl – Tomáš Winter (ed.), *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Dolní Břežany, 2007, s. 161–168.

Šámal Petr – Rymarev Alexandr, Koulův dům, čp. 1073/I, Pařížská 1, *Za starou Prahu XXXV (VI)*, 2005, č. 2, s. 28-29.

Šámal Petr - Rymarev Alexandr, Schierův dům a tajemství jeho sochařské výzdoby, *Za starou Prahu XXXV (VI)*, 2005, č. 1, s. 25-28.

Šámal Petr - Rymarev Alexandr, *Domy na Starém Městě pražském I*, Praha 2006

Šámal Petr - Rymarev Alexandr, *Domy na Starém Městě pražském II*, Praha 2007.

Šámal Petr - Rymarev Alexandr, *Domy na Starém Městě pražském IV*, Praha 2011.

Šperling, Ivan: Výzdoba domů na Žižkově. in: *Staletá Praha XI*. Praha 1981. s. 131-143.

- Šubrt Jiří (ed.), *Villa Lanna, Antika a Praha 1872*, Praha 1994. – Bažant 2013.
- Švácha Rostislav, *Lomené, hranaté & obloukové tvary*, Praha 2000
- Švácha Rostislav (ed.), *Slavné vily Středočeského kraje*, Praha 2010.
- Teichmanová Jana, *Osobnost Celdy Kloučka a jeho dílo (diplomová práce FF UK)*, Praha 2007.
- Toman 1950: Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Praha 1950.
- Tomek, Václav Vladivoj, *Dějepis města Prahy VI*, Praha 1885.
- Vlček Pavel (ed.), *Umělecké památky Prahy. Staré Město – Josefov*, Praha 1996.
- Vlček Pavel (ed.), *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Praha 1999.
- Vlček Pavel (ed.), *Umělecké památky Prahy. Velká Praha, A–L*, Praha 1999.
- Vlček Pavel (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004.
- Vlk Miloslav, *Václav Jan Sommerschuh a jeho dílna. Sto let keramické výroby pro architekturu v Rakovníku*, Rakovník 1983.
- Volavka 1929: Vojtěch Volavka, *Soupis díla J. V. Myslbeka*, Praha 1929.
- Volavková 1981: Hana Volavková, *Josef Mánes. Malíř vzorků a ornamentů*, Praha 1981.
- Vybíral Jindřich, *Ignác Vojtěch Ullmann* (kat.), Praha 1994.
- Vybíral Jindřich, „Česká“ versus „italská“ neorenesanční vila. Antonín Wiehl, Anton Barvitius a jejich mecenáši, *Zprávy památkové péče* 74, 2014, s. 83-90.
- Vybíral 1997: „Moderna či směr národní“. Pražská architektonická diskuse kolem roku 1900, in: *Staletá Praha XXIII*, Praha 1997, s. 182–190.
- Wagner Otto, *Moderní architektura*, Praha 1910.
- Wagner-Rieger Renate - Eggeret Klaus- Reining Hermann, *Die Wiener Ringstrasse. Das Kunstwerk im Bild*, Wien - Köln – Graz 1969.
- Wirth 1921: Zdeněk Wirth, *Antonín Wiehl a česká renesance*, Praha 1921.
- Wittlich Petr, *Česká secese*, Praha 1985.

Wittlich Petr, Sochařství pražských veřejných prostranství, in: *Praha našeho věku*, Praha 1978.

Zeyer Jan, *Architektonische motive in Barock und Rokoko*, Leipzig 1907.

Žákavec Theodor, *Lanna: příspěvek k dějinám hospodářského vývoje v Čechách a v Československu*, Praha 1936, s. 200–205.

Seznam literatury uváděné ve zkrácené formě

Adresář 1884: *Adresář královského hlavního města Prahy*, Praha 1884.

Adresář 1896: *Adresář královského hlavního města Prahy a sousedních obcí*, Praha 1896.

Bažant 2013: Jan Bažant, *Lannova vila v Praze*, Praha 2013.

Bažant 1994: Jan Bažant, *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha 1994.

Brodský 1945: Vladimír Brodský, Lád'a Novák a Praha, *Věstník hlavního města Prahy*, 1945.

Brožová 1968: Jarmila Brožová, Josef Navrátil a malovaná výzdoba českého interiéru, *Umění a řemesla* 1968, s. 204-210.

Čižinská 1991: Helena Čižinská, K výzdobě Storchova domu na Staroměstském náměstí, in: *Staletá Praha XXI*, s. 245-263.

Čižinská 1991: Helena Čižinská, K výzdobě Storchova domu na Staroměstském náměstí v Praze, in: *Staletá Praha XXI*, 1991, s. 259-260.

Horáček 2012: Martin Horáček, *Přesná renesance v české architektuře 19. století. Dobová diskuse o slohu*, Olomouc 2012.

Janaček 1895: Julius Janaček, *Město Královské Vinohrady*, Královské Vinohrady 1895.

Janková 1986: Yvonne Janková, Motivy českých dějin na novorenesančních fasádách 19. století, in: *Staletá Praha XVI*, Praha 1986, s. 257–273.

Kitlitschka 1981: Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstrasse*, Wien 1981.

Klouček 1906: *Celda Kouček, Moje škola, Dílo I*, 1906.

Klouček 1906: *Celda Klouček, profesor c. k. Umělecko-průmyslové školy v Praze a jeho žáci*, Wien 1906.

- Kusýn 1892: Richard Kusýn, *Kostenüberschläge für Hochbauten und Schätzungen der Gebäude*, Praha 1892.
- Kusýn 1909: Richard Kusýn, *Rozpočty staveb pozemních a odhady budov*, Praha 1909.
- Laš'ovková 2001: Barbora Laš'ovková, *Pražské usedlosti*, Praha 2001.
- Ledvinka – Mráz – Vlnas 2000: Václav Ledvinka – Bohumír Mráz – Vít Vlnas, *Pražské paláce*, Praha 2000.
- Líbal 1997: Patrik Líbal, Vinohradský Parthenon, in: *Studia Hercynia I*, Praha 1997, s. 40–44.
- Marek 2004: Michaela Marek, *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*, Köln 2004.
- Míčko – Svoboda 1955: Miroslav Míčko – Emanuel Svoboda, *Mikoláš Aleš - nástěnné malby*, Praha 1955.
- Noll – Vybíral 1992: Jindřich Noll – Jindřich Vybíral, *Josef Schulz 1840–1917* (kat.), Praha 1992.
- Patera – Blažková 1942: Jaroslav Patera – Jarmila Blažková, *Pražská keramika Václava Jana Sommerschuha*, Praha 1942.
- Pečírka 1940: Jaromír Pečírka, *Josef Navrátil*, Praha 1940.
- Pelc 2007: Vít Pelc, *Výzdoba pražských nájemních domů v poslední třetině 19. Století a na počátku století dvacátého*, diplomová práce FF UK, Praha 2007.
- Poche 1985: Emanuel Poche, *Prahou krok za krokem*, Praha 1985.
- Pošva 1987: Rudolf Pošva, Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky, *Umění* XXXV, 1987, s. 449–459.
- Prahl – Šámal 2012: Roman Prahl – Petr Šámal, *Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*, Praha 2012.
- Reitharová 1980: Malířství. Nástěnné malířství v předbřeznové Praze, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha národního probuzení*, Praha 1980, s. 232–330.
- Slonim 2011: Dimitrij Slonim, Josef Navrátil. Repetitorium historie života a díla, Praha 2011.
- Svoboda – Lukeš 1997: Jan E. Svoboda – Zdeněk Lukeš, *Praha 1891–1918: kapitoly o architektuře velkoměsta*, Praha 1997.
- Šámal 2007: Petr Šámal, Soukromé poselství veřejnosti: sochařství na průčelí pražského domu v pozdním historismu, in: Roman Prahl – Tomáš Winter (ed.), *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Dolní Břežany, 2007, s. 161–168.

Šámal – Rymarev 2006: Petr Šámal – Alexandr Rymarev, *Domy na Starém Městě pražském I*, Praha 2006

Šámal – Rymarev 2007: Petr Šámal – Alexandr Rymarev, *Domy na Starém Městě pražském II*, Praha 2007.

Šámal – Rymarev 2011: Petr Šámal – Alexandr Rymarev, *Domy na Starém Městě pražském IV*, Praha 2011.

Šperling 1981: Šperling, Ivan: Výzdoba domů na Žižkově. in: *Staletá Praha XI*. Praha 1981. s. 131-143.

Teichmanová 2007: Teichmanová Jana, Osobnost Celdy Kloučka a jeho dílo (diplomová práce FF UK), Praha 2007.

Toman 1950: Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Praha 1950.

UPP 1996: Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Staré Město – Josefov*, Praha 1996.

UPP 1998: Růžena Baťková (ed.), *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha I)*, Praha 1998

UPP 1999: Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Praha 1999.

UPP 2012: Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Velká Praha, A–L*, Praha 1999.

Vlček 2004: Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004.

Volavka 1929: Vojtěch Volavka, *Soupis díla J. V. Myslbeka*, Praha 1929.

Volavková 1981: Hana Volavková, *Josef Mánes. Malíř vzorků a ornamentů*, Praha 1981.

Vybíral 1997: „Moderna či směr národní“. Pražská architektonická diskuse kolem roku 1900, in: *Staletá Praha XXIII*, Praha 1997, s. 182–190.

Vybíral 1994: Jindřich Vybíral, *Ignác Vojtěch Ullmann* (kat.), Praha 1994.

Wirth 1921: Zdeněk Wirth, *Antonín Wiehl a česká renesance*, Praha 1921.

Žákavec 1936: Theodor Žákavec, *Lanna: příspěvek k dějinám hospodářského vývoje v Čechách a v Československu*, Praha 1936, s. 200–205.